

زيـاد الرحبـانـي

صائد التحولات والانكسارات (٢)

ملفّ من إعداد أكرم ن. الريّس

المشاركون
(ألـفـبـائـيّـاً)

- أسامة العارف (شهادة)
- أسعد قطّان
- أكرم الريّس
- بيار أبي صعب
- جمال واكيم
- حسين مروّة (شهادة)
- حنان قصّاب حسن
- رائد شرف (كاريكاتور)
- زياد أبو عبسي
- عبّود السعدي (شهادة)
- غازي عبد الباقي
- كريستوفر ستون (ترجمة: سماح إدريس)
- كمال حمدان
- نادر سراج
- هالة نهرا

نستكمل في هذا العدد الجزءَ الثاني من ملفّ **زياد الرحباني: صائد التحولات والانكسارات**. وهو يتكوّن من خمس فقرات هي:

١) دراسات مستقلّة في المسرح والموسيقى واللغة.

٢) طاولة مستديرة تحيط بأعمال زياد وزمانه.

٣) شهادتان ونصّ مستعاد من الشهيد د. حسين مروّة.

٤) نصوص مختارة من أعمال زياد الإذاعيّة وكتاباته في جريدتي **السفير** و**الأخبار**.

٥) بيبليوغرافيا مختارة من مقابلات زياد ونصوص حول أعماله.

نشكر جميع من أسهم في إنجاح هذا العمل، ونخصّ بالذكر الأستاذين وليد فتوني (Decoplan) وأحمد سلمان (جريدة **السفير**). ونأمل أن يستمر الحوار حول أعمال زياد عبر البريد الإلكتروني الآتي:
ziad.dossier@yahoo.com

زياد الرحباني
صانع التحولات والانكسارات (٢)

كريستوفر ستون
هجرة زياد من «وطن» فيروز والأخوين رحباني

ترجمة: سماح إدريس

مقدّمة[1]

يقترح هذا البحث أن تُقرأ أعمالُ زياد المسرحيّة استجابةً لظاهرتيْن متصلتيْن بعمل أهله المسرحيّ، وبالأحداث الاجتماعيّة ـ السياسيّة في لبنان والمنطقة. وإنّي لآملُ، من خلال النظر إلى مشروع زياد عبر هذه العدسة المزدوجة، وعبر تفحّص المسرح الغنائي في المنطقة، أن أُظْهر أنّ أهميّته تتعدّى الخشبة التي عُرض عليها.

وإذ استخدم عملَ باختين عن البارودي (المحاكاة الساخرة) والاختلافيّة اللغويّة (heteroglossia)، فإنّي سأبيّن أنّ أعمالَ زياد المسرحيّة، خلافًا لمشروع فيروز والأخويْن رحباني المسرحيّ الغنائيّ الذي مثّل «فانتازيا لبنان» ذي اللغة الواحدة والثقافة الواحدة، لا تكتفي بالاستمتاع بالتعدّد اللغويّ/اللهجاتيّ الذي يشكّل إحدى حقائق لبنان الحديث، بل يهاجم أيضًا ـ عن طريق الحوار ـ مشروعَ أهله بأسلوب المحاكاة الساخرة. على أنّ هذه الاستراتيجيّة الأخيرة لم تكن خاليةً من المخاطر، على ما سأبيّن؛ ذلك أنّ نجاحَ المحاكاة الساخرة يتوقّف على رقّة الخطّ الفاصل بين المحاكاة والثناء، وهو خطٌّ لم يكفَّ زياد عن تجاوزه.

١ ـ مقاربة المسرح في لبنان والعالم العربيّ

يرى رايموند ويليامز أنّ معالجة المسرح طُمستْ لصالح معالجة الرواية.[2] وهو يلاحظ، في مكانٍ آخر، المشاعرَ المتضاربةَ التي قاربتْ بها الجامعاتُ المسرحَ، وذلك بالسؤال الآتي: «أيعاملُه المرءُ، مثلاً، بوصفه أدبًا تنبغي قراءتُه بصمت، أمْ بوصفه فنّاً يُعرض [على الخشبة]؟ وفي أيّ دائرةٍ جامعيّةٍ ينبغي تدريسُه؟»[3] إنّ مشكلة كيفيّة مقاربة المسرح موجودةٌ في العالم العربيّ أيضًا، بل يزداد السؤالُ عن «مكانة المسرح» تعقيدًا مع طرح مسألة اللغة. وأن يكون عددٌ كبيرٌ من المسرحيّات في العالم العربيّ قد كُتب بالعاميّة، فذلك قد يساعد على تفسير سبب تجنُّب الدوائر الأكاديميّة إيّاه بأكثر ممّا حدث ذلك في الغرب. وما تمّ تجاهلُه بشكلٍ أكثر تحديدًا إنّما هو المسرحُ الغنائيّ بالعاميّة، مع أنّ المسرح في العالم العربيّ حتى الثلاثينيّات من القرن العشرين كان دائمًا غنائيّاً تقريبًا.[4]

تأمّلْ مثلاً إحدى أهمّ الموسوعات المكتوبة بالإنجليزية عن الأدب العربيّ الحديث. فبعد أن وَثّقتْ للزواج المبكّر بين المسرح والموسيقى في العالم العربيّ، مبيّنةً كيف أنّ روّادًا من أمثال مارون النقّاش (لبنان) ويعقوب صنّوع (مصر) تأثّروا بالأوپرا والمسرح الإيطاليّيْن، وكيف أنّ الطبيعة الموسيقيّة لمسرحيّاتهم الأولى رَسمتْ شكلَ كثيرٍ من المسرحيّات اللاحقة، توقّفت عن التأمّل الجدّيّ في المسرح الغنائيّ.[5] وبعد أن عالجت هذه الموسوعةُ أولئك الروّادَ، عمدتْ إلى تصوير المسرح الغنائيّ وكأنّه مجرّدُ إظهارٍ لمحاسن ممارسي الدراما «الأكثر أدبيّةً.» فمثلاً يعلّق م.م. بدوي أثناء تناوله محاولاتِ محمد تيمور كتابةَ «مسرح جدّيّ» بالقول: [كانت محاولاته] ذاتَ نجاحاتٍ تجاريّةٍ محدودةٍ لأنّها لم تستطع أن تنافسَ التسلياتِ الشعبيّةَ الدراميّةَ في ذلك الوقت، أيْ: الـ 'رفي' (Revue) الرخيص، وما كان يُعرف بالفارْسْ [المسرحيّة الهزليّة] الفرانكو ـ آراب، والأوپريّتا، والميلودراما.»[6]

إنّ ربطَ المسرح الموسيقيّ باللا-أدب والضَّعةِ لَهُوَ من القوّة بحيث يغدو وصفُ مكانة مشروع الأخوين رحباني في تاريخ المسرح العربيّ ـ إنْ ذُكر أصلاً ـ إشكاليّاً ومشحونًا بالتأزّم؛ وهو ما يمْكن تبيانُه في تقويم علي الرّاعي لإسهامهما: «هذه الأوپريّتات ينبغي أن تُعَدّ إسهامَ لبنان الأساسيّ في فنّ المسرح. أما بالنسبة إلى الدراما بالمعنى الملائم (أو الأدبيّ drama proper)، أي النصوص الراسخةِ ذاتِ الجدارة الأدبيّة والقُدرةِ على أن تُمثَّل [على الخشبة]، فقد كان على لبنان أن ينتظر إنتاجَ الشاعر عصام محفوظ لمسرحيّاته الطليعيّة مثل **الزنزلرخت** (١٩٦٨).»[7]

١ ـ ملاحظة معدّ الملفّ: هذا البحث يستند إلى أطروحة كريستوفر ستون الجامعيّة، **وطن الأخوين الرحباني: المسرح الغنائيّ والوطنيّة في لبنان المعاصر**، جامعة پرنستون، ٢٠٠٢.

٢ ـ Raymond Williams, **Drama From Ibsen to Brecht** (London, 1968), p. 11.

٣ ـ Raymond Williams, **Drama in Performance** (Philadelphia, 1991), p. 18.

٤ ـ پول شاوول، **المسرح العربيّ الحديث ١٩٦٧ ـ ١٩٨٩** (لندن، ١٩٨٩)، ص ٤٧١.

٥ ـ MM Badawi,"Arabic Drama: Early Developments," **Modern Arabic Literature,** ed. M.M. Badawi (Cambridge, 1992).

٦ ـ Ibid, p. 350.

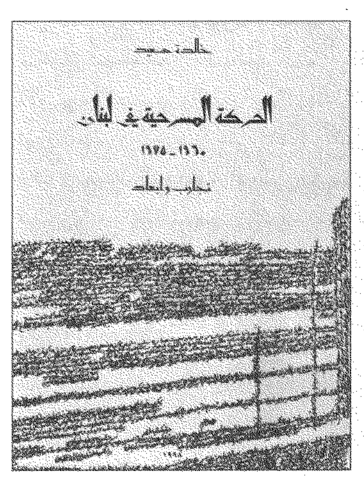
٧ ـ Ali al-Rai, "Arabic Drama Since the Thirties," ibid, p.392.

عانى المسرحُ الغنائي العربيّ، مع بعض الاستثناءات، المصيرَ المأزومَ ذاتَه في ميزان الكتابة الأكاديميّة.[١] وفي ضوء ذلك ليس مستغربًا أنّ تكون هذه الكتابةُ الأكاديميّة عن مسرح الأخوين رحباني وزياد نادرةً. خذ مثلاً كتاب خالدة سعيد المهمّ عن المسرح اللبنانيّ بين العامين ١٩٦٠ و١٩٧٥: فمع أنّه يغطّي السنوات الخمس عشرة التي هيمن فيها الأخوان رحباني وفيروز على المشهد المسرحيّ (الغنائيّ وغير الغنائيّ) في لبنان، فإنّ هؤلاء لم يُذكروا على امتداد الصفحات السبعمئة إلاّ عَرَضًا عشرين مرةً فقط. وتقول سعيد إنها تعتبر المشاهدَ الفولكلوريّة للأخوين رحباني وفيروز في بعلبك «خطوةً أولى» نحو تطوّر مسرح محلّيّ في لبنان.[٢] على أنّ هناك استثناءً لهذا التّيّار في النقد المسرحيّ، وهو كتاب پول شاوول عن المسرح العربيّ المعاصر، الذي يتضمّن أقسامًا عن الأخوين رحباني وزياد.[٣]

أمّا خارج لبنان وسوريا فإنّ الكتابة الأكاديميّة في العالم العربيّ عن الأخوين رحباني تكاد تكون معدومةً. ولا يعود ذلك إلى منزلة المسرح الغنائيّ عامّةً فحسب، بل يعود أيضًا إلى أنّ مسرحيّات الأخوين وزياد مكتوبةٌ بلهجة لا تتكلّمها ولا تفهمها **تمامًا** إلاّ نسبةٌ مئويّةٌ صغيرةٌ من الناطقين بالعربيّة.[٤] فالحال أنّ هذه المسرحيّات لهي من «التمركز اللبنانيّ» (التمحور حول لبنان) بحيث إنّ رهافتَها وفكاهتَها تدوران في كثير من الأحيان حول الفوارق بين اللهجات المحلّيّة والطائفيّة والمذهبيّة المتعدّدة داخل لبنان نفسه. وإنّ استعراضًا لمجلة **المسرح** المصريّة، مثلاً، بين العام ١٩٨٧ واليوم، لا يكشف إلاّ إحالةً مختصرةً واحدةً على كلا المشروعيْن!

إذا كانت الكتابةُ الأكاديميّة عن الأدب العربيّ خارج العالم العربيّ قد أوْلَتِ المسرحَ الغنائيّ العربيّ اهتمامًا ضئيلاً، فهذا ينطبق بشكلٍ خاصٍّ على المسرح الغنائيّ خارج مصر. فنظرًا ربّما إلى هيمنة مصر المبكّرة على النثر السرديّ العربيّ والمسرح العربيّ الحديث، فقد مالت الكتابةُ خارج العالم العربيّ عن هذا الحقل ـ وبخاصّةً الأدب العربيّ قبل سنة ١٩٥٠ ـ إلى أن تتمركز على مصر. هذه الموجة، التي أسّستْها على وجه الاحتمال مقالاتُ السير هاميلتون غِبْ عن الأدب العربيّ المعاصر المكتوب في أواخر العشرينيّات وأوائل الثلاثينيّات، لم تَخْبُ بشكلٍ كامل.[٥] وفي حين أصبحتْ تغطيةُ الأدب العربيّ خارج العالم العربيّ في





السنوات الأخرى أكثرَ شمولاً، فليست هناك إلى اليوم خارج هذا العالم أيّةُ كتبٍ بحثيّةٍ عن الدراما غير المصريّة أو الكتّاب المسرحيِّين غير المصريِّين، ناهيك بزياد والأخوين رحباني بشكلٍ خاصٍ. بل إنّ هؤلاء لا يستحقّون مجرّدَ ذكرٍ في الأبحاث الكبيرة [المكتوبة بالإنجليزيّة] عن الأدب العربيّ الحديث: فمقالةُ عليّ الراعي عن المسرح العربيّ الحديث ضمن **تاريخ كامبريدج للأدب العربيّ الحديث**، والفصلُ الذي كتبه روجر ألِنْ عن المسرح ضمن كتاب **التراث الأدبيّ العربيّ**، وإنْ ذكَرا الأخوين رحباني عَرَضًا، فإنّهما لا يَنْبسان ببنت شفةٍ عن زياد. كما أنّ **موسوعة الأدب العربيّ** (Encyclopedia of Arabic Literature) لا تأتي على ذكر أيٍّ من الرحابنة. الاستثناء الوحيد هو المدخل الذي كتبه نبيل أبو مراد عن لبنان في الجزء المخصّص للعالم العربيّ من **الموسوعة العالميّة للمسرح المعاصر**، وهو مدخلٌ يركّز على الأخويْن رحباني في القسم المتعلّق بالمسرح الموسيقيّ.[٦] أبو مراد، الذي كتب بالعربيّة كتابًا عن الأخوين رحباني، يشكو في مكانٍ آخر من أنّ المسرح يعامَل في الساحة النقديّة وكأنّه مواطنٌ من الدرجة الثانية.[٧]

---

١ ـ علي سبيل المثال: رياض عصمت، **المسرح العربيّ: سقوط الأقنعة الاجتماعيّة** (دمشق، ١٩٩٥) ومحمود كامل، **المسرح الغنائيّ العربيّ** (القاهرة، ١٩٧٧) وعبد الحميد زكي، **المسرح الغنائيّ في سبعة آلاف سنة** (القاهرة، ١٩٨٨).

٢ ـ خالدة سعيد، **الحركة المسرحيّة في لبنان ١٩٦٠ ـ ١٩٧٥** (بيروت، ١٩٨٨)، ص ٤٤ ـ ٤٥.

٣ ـ مصدر مذكور، ص ٤٤٠ ـ ٤٥٤، ٤٦٦ ـ ٥١١.

٤ ـ حين عُرِضتْ عام ١٩٦٥ النسخةُ السينمائيّة من مسرحيّة **بيّاع الخواتم** (١٩٦٤) في مصر، أضيفت «ترجمة» إلى الفصحى الحديثة.

٥ ـ Hamilton Gibb, **Studies in the Civilization of Islam** (Boston, 1962).

٦ ـ Nabil Abu Murad, "Lebanon," **The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Arab World,** ed. Don Rubin (NY: Routledge, 2000), p. 138-158.

٧ ـ نبيل أبو مراد، **المسرح في لبنان: مراحله، أنواعه، خصائصه (١٩٠٠ ـ ١٩٧٥)**، أطروحة في الجامعة اللبنانيّة. ملاحظة معدّ الملفّ: ظهرتْ عدّة دراسات أكاديميّة عن فيروز والأخوين رحباني وزياد الرحباني في لبنان والأردن وفرنسا والولايات المتحدة الأميركيّة والنمسا بعد أن أتمّ ستون أطروحتَه في العام ٢٠٠٢.

٢ ـ عن الكتابة والحرب

على أنّ هناك زاويةً من الكتابة الأكاديميّة التي يتوقّع المرءُ أن يَعْثر فيها على نقاش لهذه المشروعات الغنائيّة المسرحيّة، وأعني بها: الأدبَ الذي يعالج العلاقةَ بين الحرب والكتابة. وإذا كان للحرب العربيّة ـ الإسرائيليّة عام ٦٧ أثرٌ قصيرُ المدى في تقليص النشاط الفنّيّ في المنطقة ككلّ، فإنّ الكتّاب والفنّانين سرعان ما بدأوا التعبيرَ عن مشاعرهم الفرديّة والجماعيّة التي يختلط فيها الأسى والتصميمُ والخيبةُ جرّاء «النكسة.» وكان لهذا الحدث وقعٌ كبيرٌ على الأدب والفنّ العربيّيْن، لغةً ومضمونًا وبنيةً. فعلى ما كَتَبَ الروائيُّ السوريُّ حنّا مينة، بالتعاون مع نجاح العطّار، فقد تفجّر أدبُ المقاومة بعد النكسة، وارتفع صوتُهُ حتى أغرق كلّ الأصوات الأدبيّة الأخرى.[١]

استجاب الأخوان رحباني وفيروز، كما العديد من الأدباء والمسرحيين العرب، للنكسة بانفجار فنّي ربّما لَعِبَ دورًا في تدهور حالة عاصي، ومن ثم انفراطِ عقد هذا الثلاثيّ الفنّيّ. في البدء ظهر وكأنّ زيادًا الشابّ وأعضاءً آخرين من العائلة سيستطيعون إنقاذَ مشروعها؛ وعزّزتْ هذا الشعورَ مسرحيّةُ زياد الأولى، **سهريّة** (١٩٧٣)، الرحبانيّةُ بامتياز. ولكنْ بعد سنة فحسب، سيُعلن زياد موقفًا پاروديًا جديدًا من مشروع أهله، وذلك في مسرحيّة **نزل السرور** (١٩٧٤) حيث يؤشّر على قطيعةٍ إيديولوجيّةٍ وفنّيّةٍ واضحةٍ مع ذلك المشروع، غير أنه تعبيرٌ أيضًا عن مشاعرَ متضاربةٍ لَن يتخلّص منها مسرحُ زياد وموسيقاه قطّ. فـ **نزل السرور**، ومسرحيّاتٌ لاحقةٌ مثل **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨) **وفيلم أميركي طويل** (١٩٧٩) **وشي فاشل** (١٩٨٣)، تبرهن على المفارقة الماثلة في المحاكاة الساخرة (الپارودي)، التي تسير، بحكم التعريف، على خطٍّ ملتبسٍ بين الثناء والتهكّم. في ما تبقّى من هذا البحث سأُظْهر كيف تصارَعَ زياد مع هذا الخطّ الرفيع، في الوقت الذي خَلَقَ فيه لبنانًا مسرحيًا أكثرَ تعدّدًا للأصوات (polyvocal)، بل أكثرَ تنافرًا للنغمات أحيانًا، من اللبنان المسرحيّ الذي شيّده أهلُه. وسأعتمد على عمل باختين حول «الحواريّة» (dialogism) و«الاختلافيّة اللغويّة» (heteroglossia) في الرواية من أجل استثارة الروابط بين كثير من المشاغل التي وَرَدَ ذكرُها أعلاه، ولإبراز العلاقة بين المحاكاة الساخرة (الپارودي) وتضارب المشاعر من جهة، وبين الپارودي و«الاختلافيّة اللغويّة» من جهة أخرى.

٣ ـ زياد مقابل الأخوين رحباني: تحويل المسرح إلى رواية، مقابلَ تحويلِ المسرح إلى ملحمة

يشير باختين إلى أنّ الپارودي الكلاسيكيّة ليست عدميّةً على الإطلاق. فمحاكاة هوميروس بطريقةٍ ساخرة، ولو قام بها هوميروس نفسُه، لم تقضّ مضجعَ اليونانيّين القدامى؛ ذلك لأنّ ما خضع للمحاكاة الساخرة ليس شخصيّات حكاياته بل «تحويلها إلى أبطالٍ ملحميين» (epic heroization).[٢] ولعلّه لهذا السبب وُصِف مشروعُ زياد بأنّه تكملةٌ لمشروع الأخويْن رحباني.[٣] هكذا تَخْلص إليز سالم مثلاً إلى أنّ مشروع زياد، على الرغم من محاكاته الساخرة لمشروع الأخوين، يعزّز النزعةَ الوطنيّةَ في عملهما لأنّ زيادًا «يستمتع بأحدِ أكثرِ أبعادِ الوطن فرادةً: اللغة نفسها. إنّ إصرارَ زياد على استخدام لهجته الوطنيّة إلى حدودها القصوى يعزّز ولاءه لوطنه.»[٤] لكنْ، إذا صحّ ذلك، فمن المهمّ أن ندرك أنّ الوطن الذي يَمْحضه زيادٌ الولاءَ ليس بالضرورة وطنَ الأخويْن رحباني. وأحدُ مواضع التحقّق من هذه الفرضيّة هو امتحانُ ما إذا كانت «لهجتُه الوطنيّة» هي «لهجتَهما الوطنيّة» ذاتَها. وهذا ما يعيدنا إلى الپارودي: فإذا كنا نوافق على أنّ أعماله محاكاةٌ ساخرةٌ لأعمالهما، فعلينا أن نوافق أيضًا، كما سأُظهر لاحقًا، على أنّ لغتهما ليست لغتَه.

بحسب باختين، تشترك أنماطُ الپارودي، على اختلافها، في موضوع واحد: اللغة نفسها.[٥] فهو يرى أنّ ثمّة رابطًا لا فكاكَ منه بين المحاكاة الساخرة والتغيير اللغويّ. فالمحاكاة تزدهر حين تتحرّر الأحاديّةُ اللغويّةُ (mono-lingualism) من «طغيان لغتها هي بالذات، ومن أسطورتها عن اللغة.»[٦] ويأتي هذا التحرّر بفضل التعدّديّة اللغويّة (polyglossia) والاختلافيّة اللغويّة (heteroglossia).[٧] بل إنّ الپارودي يمكن اعتبارُها جزءًا من الانزياح من الأحاديّة اللغويّة إلى التعدُّديّة اللغويّة. ويَحْرِص باختين (وهذه ملاحظة ذاتُ

---

١ ـ حنّا مينة ونجاح العطّار، **أدب الحرب** (دمشق، ١٩٦٧). ولمعرفة استجابة المسرح اللبنانيّ للنكسة، اقرأ كتاب خالدة سعيد، **الحركة المسرحيّة في لبنان ١٩٦٠ ـ ١٩٧٥: تجارب وأبعاد** (بيروت، ١٩٩٨).

٢ ـ MM Bakhtin, **The Dialogic Imagination,** ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and M. Holquist (Austin, Texas, 1981), pp. 55-56.

٣ ـ انظر مثلا فوّاز طرابلسي، «ما هو الشيء الفاشل في مسرحيّات زياد الرحباني؟» (مخطوط مقالة غير منشورة)؛ وعبيدو باشا، «حوار شامل مع آخر الكبار في سلالة الرحابنة ٢: حتى الرحابنة سرقوا من الرحابنة،» مجلة **الأسبوع العربيّ** ١٩٨٧/٨/١٦ ص ٤٢ ـ ٤٣؛ و«إلى عاصي» (حلقة في برنامج **خليك بالبيت**)، تلفزيون المستقبل ١٩٩٥/٧/٢؛ وضحى شمس، «اقتلعوا سياج الزهور ونثروه على الستّ: مجانين فيروز ودولة الرحابنة الثانية،» **السفير** ٢٠٠٠/٨/٨؛ و: Elise Salem Manganaro, "Imagining Lebanon Through Rahbani Musicals," **Aljadid** 29 (1999), p 4-6.

٤ ـ Elise Salem Manganaro, ibid, p. 4.

٥ ـ Bakhtin, op. cit, p. 55.

٦ ـ ٧ ـ Ibid, p. 61.

صلةٍ كبيرةٍ بموضوعنا) على القول إنّه ليست ثمّة أحاديّةٌ لغويّةٌ حقيقيّة.[1] والحال أنّ المشروع المسرحيّ للأخوين رحباني يمثّل فانتازيا (وَهْم) الأحاديّة اللغويّة (اللهجاتيّة) وقرينتها الأحاديّة الثقافيّة التي يربطها باختين بالطغيان السياسيّ.[2] وما محاولتُهما تحويلَ «الدبكة» ذاتِ الأشكال المتعدّدة في منطقة بلاد الشام إلى «دبكةٍ» لبنانيّةٍ واحدةٍ تستندُ إلى «نسخةٍ» جبل لبنان إلاّ مثالٌ واحدٌ على ذلك. كما امتدّت محاولاتُهما لـ «قَوْمنة» الثقافة الشعبيّة وضبطها إلى مجال اللغة نفسها. وفي المقابل، نجد في مسرحيّة زياد، **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** (١٩٩٣)، مسلّحًا مقنّعًا[3] يستجوب أشخاصًا فيسألهم أسئلةً في اللغة: أتقولين «مسافاتْ» أمْ «مسافيتْ»؟ وحين يُسأل زياد في مؤتمر صحفيّ متلفز بعد بدء المسرحية عن وظيفة هذه الاستجوابات اللغويّة (اللهجاتيّة)، يجيب بأنّه كان يعلّق على كيفيّة لفظ الأخوين رحباني وفيروز لهذه الكلمة في إحدى أغانيهم: ففي حين يلفظها معظمُ اللبنانيين بالعاميّة («مسافيتْ»)، تلفظها فيروز بالفصحى («مسافات») مع أنّ بقيّة الأغنية بالعاميّة. وقد صدَف يومَها أنْ كان منصور الرحباني حاضرًا، فسأله زياد: «مظبوط، عميّ؟» فأقرّ منصور بأنّ ذلك لم يحدث عشوائيّاً وأنّهما (الأخوين) كانا يريدان أن يختارا كلَّ ما هو جميلٌ من كافّة المناطق اللبنانيّة، فضلاً عن لغةٍ يُمْكن فهمُها في كلّ مكان.[4] إنّ الأخوين رحباني، في اندفاعهما إلى تقديم لبنان واحدٍ موحّدٍ، وفي ابتعادهما المحتوم، بالتالي، عن فولكلور جبل لبنان المحدّد، قد حاولاً، مَعْيَرَةَ (من معيار Standard)(*) اللهجة اللبنانيّة التي كانت قد غدت بالتأكيد أكثرَ تعدّدًا مع إنشاء دولة لبنان الكبير عام ١٩٢٠. وحين لم يفعلا ذلك فإنّهما كانا يستعرضان نسخةً محدّدة، هي لهجةُ جبل لبنان.[5] صحيح أنّ مسرحيّاتهما تحتوي أصواتًا متعدّدة، غير أنّ اللهجة ومخزونَ المفردات موحّدان نسبيّاً.[6] وذلك برهانٌ إضافيٌّ على ابتعاد الأخويْن المتزايد عن «الشعب» في الفولكلور. وبحسب باختين، فإنّ الشعب وتقاليدَه هي منبعُ الپارودي والهيتيروغلوسيا (المحاكاة الساخرة والاختلافيّة اللغويّة)،[7] وأنّ الساحة الشعبيّة المجازيّة هي



خشبتهم المسرحيّة.[8] ولقد مَسْرَحَ الأخوان رحباني تلك المساحةَ، هما أيضًا، وبمعنًى أكثر حَرْفيّةً. غير أنّ هذه العمليّة في أيديهما تتضمّن عمليّاتٍ معاكسةً تمامًا، وأعني: «التطهير» و«المَعْيرة.»

إنّ جزءًا من مشروع زياد هو استردادُ التعدُّديّة الصوتيّة (polyphony) التي تَسمُ لبنانَ الأكبر. ويتّخذ هذا المشروعُ بدايةَ تشكّله في مسرحيّة **نزل السرور** حيث نلتقي بأولى شخصيّات زياد الأرمنيّة، التي ستكون هدفًا لسلسلةٍ من النكات اللهجاتيّة (اللغويّة). يذكّرنا باختين بأنّ الكوميديا الناجمة عن اختلاف اللهجات ليست بالأمر الجديد، غير أنّها في سياق تشكّل اللغات القوميّة تتّخذ دلالةً إضافيّة.[9] وهذه هي حالُ ما ذكرناه للتوّ عن **نزل السرور**: فالعريس الثوريّ يقتبس قولاً من جبران، لكنّه ليس هو مَنْ يُقرّ بهذه الاستعارة الأدبيّة وإنّما الأرمنيّ هو مَنْ

---

١ ـ Ibid, p. 66.

٢ ـ Ken Hisrschkop, "Heteroglossim and Civil Society..," **Studies in the Literary Imagination**, 23.1 (1999, p. 75).

٣ ـ الممثّل الذي يؤدّي هذا الدور يؤدّي أيضًا دورَ «أبو الزلف» في **شي فاشل**؛ إنّه زياد أبو عبسي.

٤ ـ مؤتمر في بقنايا بخصوص عمله الجديد: **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**، زياد الرحباني، منصور الرحباني، كارمن لبّس، جوزف صقر، المؤسسة اللبنانيّة للإرسال (LBC)، ١٩٩٣/٤/٥.

* ـ أي تحويلها إلى معيارٍ أو مقياس (س.إ.)

٥ ـ نبيل أبو مراد، مصدر مذكور، ص ٣٧ و ٧٧.

٦ ـ هناك بعض الاستثناءات لهذه القاعدة، وبالأخصّ في مسرحيّاتهما اللاحقة. مثلاً في مسرحيّة **لولو** توظّف اللغةُ كمؤشّر للمركز الاجتماعيّ (راجع شاوول ص ٢٥٨). حتى في عمل متأخر مثل **پترا**، كان الأخوان رحباني استنادًا الى عاصي يحاولان تقديم «اللهجة البيضاء» المفهومة من الجميع (نجاة حرب، «مسرحي لا يَطْرح أيّ بديل،» **السفير**، ١٩٧٨/٢/١٢). وليست مصادفةً أنّ سعيد عقل لعب دورًا في إقناع الأخوين رحباني بـ «تطهير» لغتهم عبر الكتابة بالعربيّة اللبنانيّة (راجع محمد أبو سمرا، «فيروز والأخوان رحباني،» **ملحق النهار**، ١٩٩٢/٥/٩، ص ١٤).

٧ ـ Bakhtin, op.cit, p. 3 - 40.

٨ ـ Ken Hirschkop, op.cit, p. 71.

٩ ـ Bakhtin, op.cit, p. 82.

يشير إلى مصدرها.[1] إذًا، قد لا يتْقن الأرمنيُّ اللهجة «اللبنانيّة،» لكنّه لا يُخطئ في «لبنانيّته.»

وبالمقارنة مع بداية الاختلافيّة اللغويّة المسرحيّة، المتواضعة ولكن المهمّة، التي تمثّلها **نزلُ السرور**، فإنّ مسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** هي برجُ بابل افتراضيّ. فإضافةً إلى إبرازها تنافرَ اللغات واللهجات، فإنها تُبرز فوارقَ جيليّةً وطبقيّةً كانت مسرحيّاتُ الأخوين رحباني قد مَوّهتْها. وفي مسرحيّة زياد هذه سخريةٌ من الاستخدامات اللغويّة الطنّانةِ الرنّانة للشاعر أسامة، حتى ليعجز الطبّاخُ وصبيُّ البقّال عن فهم تقيّؤاته «الشعريّة.» وهناك أيضًا لغةُ المراهقين اللبنانيين المتغربنين التي تتّسم باستخدامهم الأسماءَ والألقابَ المغربَنة، وبخلطهم العربيّةَ بالإنكليزيّة والفرنسيّة.

ومع أنّ المسرحيّة [كجنس] تنتمي إلى فنّ التخييل، فإنّها تذكّرنا بأنّ الاختلافيّة اللغويّة لا تَحْدث في منأًى عن ظروفٍ اجتماعيّةٍ ـ اقتصاديّةٍ محدّدة. وفي هذا الصدد يكتب باختين أثناء حديثه عن تكوّن الرواية، التي هي التمثيلُ الفنيُّ الأقصى لهذه الاختلافيّة: «كلُّ هذه العمليّات من الانزياح وتجديد اللّغة القوميّة، والتي تنعكس **عبر** (by) الرواية، لا تَحْمل سمةً لغويّةً مجرّدةً **داخل** (in) الرواية: فهي لا يُمْكن فصلُها عن الصراع الاجتماعيّ والإيديولوجيّ، ولا عن عمليّات التحوّل والتجديد في المجتمع والشعب.»[2] وفي مكانٍ آخر يكتب أنّ «الطبيعة الكارثيّة للرأسماليّة الروسيّة كانت شرطًا لانبثاق التعدّديّة الصوتيّة» (polyphony)[3]؛ فقد حاجج بأنّ مثلَ هذا التعايش بين الأصوات الخافتة لا يمكن أن يحدث إلاّ حين تُرمى الجماعاتُ، التي كانت معزولةً، بعضُها إلى جانب بعض، بفعل لحظةٍ من التحديث المفاجئ. وهذا عينُ ما يَشْهده جمهورُ **بالنسبة لبكرا... شو؟**. المفارقة اللاذعة تكمن في أنّ النظام الاجتماعيّ والاقتصاديّ، الذي دَعَمَه مسرحُ الأخويْن رحباني، لم يكتفِ بأنْ أدّى إلى الحرب الأهليّة، بل كان أيضًا شرطًا لازمًا للاختلافيّة اللغويّة التي ستُغْني أعمالَ زياد وفنّانين آخرين!

هذه الاختلافيّة اللغويّة تبلغ ذروتَها في **شي فاشل**. إنّها المثال الأعلى على ملاحظة عنيني حول خصوصيّة اللغة في مسرح زياد: «هذه السمة تتجلّى أولاً في استخدامه مفرداتٍ معجميّةً نابعةً من أعماق اللغة الشعبيّة، وثانيًا في تأليف جمله وحواراته، وأخيرًا في تعدّد اللهجات وفي اللّعب باللكنات الغريبة [عن الفصحى]: لهجة الجبل، اللهجة الجنوبيّة، اللهجة القرويّة، اللهجة الإيطاليّة، والأرمنيّة، والخطأ في التلفُّظ بالفرنسيّة والإنكليزيّة (الأميركيّة)،[4] وغير ذلك.»[5] في **شي فاشل** يعاني المخرج المسرحيّ نُور (زياد الرحباني) صعوبةً في الحديث مع الصحافيّة الفرنكوفونيّة العاملة في جريدةٍ لبنانيّة، إذ حين تسأله أن يصفَ مسرحية «جبال المجد» التي يُخْرجها، لا يَفْهم سؤالَها، فيجيبها وكأنّها وَجّهتْ إليه مديحًا: «مِرْسي. مِرْسي. اللّه يخلّيكي!»[6] وعندما يفهم السؤالَ بعد حين، يتحدّث إليها بخليطٍ غير مفهومٍ من العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة:[7]

C'est la folklore libanaise qui parle au nom du Liban...

لأ، مش Pays

Village Libanaise

في.. oui

tu.. we are.. there is..

أبو الزلف، أبو الزلف، دلعونة، ميجانا.. (...) مَلْعُو.. دلعونة

et encore Rosana.

مثلُ هذه المشاهد ليس مضحكًا فحسب، على ما يلاحظ باختين. فحين تُنطَقُ «اللغاتُ المقدَّسة» (والفرنسيّةُ والإنكليزيّةُ أقربُ إلى أن تكونا «مقدّستيْن» من قِبل البعض في لبنان) بلكنة «أقوامٍ مبتذَلين،» فسوف تَظْهر في شكلٍ جديد، ويُسلَّطُ الضوءُ على اصطناعيّتها.[8]

والأمر ينطبق على الاستخدام الطنّان الرنّان للعربيّة الفصحى. في **نزل السرور** يَسْخر زياد من نوع معين من المثقفين الثوريّين البرجعاجيّين. وفي **بالنسبة لبكرا... شو؟** يوجّه نقدَه إلى الشعرَ المدّعي. وفي **شي فاشل** يشنّ هجومًا قاسيًا على نوعٍ معيّن من الصحافة المبهرجة: فالصحافيّ الآخر في المسرحيّة يؤكّد بنفسه عبثيّةَ لغته حين يُخْبر «نور،» بطريقةٍ رسميّة جافّة جداً، أنّه لا يريد للحوار أن يكون تقليديّاً وفجّاً بل يريده أن يكون «بمثابة دردشة.»[9] إنّ نور، كحاله مع الصحافيّة الفرانكوفونيّة في مقطعٍ تالٍ من المسرحيّة، لا يَفْهم دائمًا ما يقوله الصحافيّ من جريدة **السفير**: فعندما يسأله هذا بلغةٍ صحفيّةٍ رسميّةٍ عمّا يَقْصده بقوله إنّ مسرحيّته «جديدة،» لا يعرف نور كيف يجيبه. وفي مكانٍ آخر يجيب نور عن سؤالٍ لا يفهمه بالقول: «يا أهلين يا أهلين.»[10] وحين يحاول أن يجيب عن سؤالٍ بالفصحى، يرتكب خطأً شائعًا، على نحو ما فعل أيضًا بالفرنسيّة.[11]

---

١ ـ زياد الرحباني، **نزل السرور** (بيروت: دار مختارات، ١٩٩٤)، ص ٧٥.

٢ ـ Baktin, op.cit, p. 67 - 68.

٣ ـ Ken Hirschkop, op.cit, p. 65-98.

٤ ـ لاحظ الأثرَ الكوميديّ لمحاولة «زكريّا» التحدّثَ بالفرنسيّة في **بالنسبة لبكرا.. شو؟**

٥ ـ رفيق عنيني، «رؤية الحياة والفنّ في مسرح زياد الرحباني،» **الطريق** ٤٨،٦ ـ ٤٩،١ ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

٦ ـ ٧ ـ **شي فاشل**، ص ١٦٤.

٨ ـ Bakhtin, op.cit, p. 77.

٩ ـ ١٠ ـ **شي فاشل**، ص ٧٩، ٤٩.

١١ ـ كما في قوله «إحدى هذه الأيّام» (لا «أحد هذه الأيّام»).

وفي **شي فاشل** لهجاتٌ مناطقيّةٌ لبنانيّةٌ أخرى: من العربيّة المكسَّرة والبائسة التي تنطق بها الصحافيّةُ الفرنكوفونيّة، إلى عربيّة مُساعد المُخرج الأرمنيّ (وهي أقلُّ كاريكاتوريّةً من عربيّة الأرمنيّ في **نزل السرور** ولكنّها قابلةٌ للتمييز بما يكفي لأن يسأله رجلٌ أمنٍ إنْ كان أرمنيّاً).[1] أما لهجةُ الدرزيّ فتمثّلها شخصيّةُ فؤاد (المسؤول التقنيّ). وتتضمّن المسرحيّة لهجةَ سكّان طرابلس أيضًا. ومن جديد يتعمّد زياد أن يُنطِقَ شخصيّتين بالكلمة نفسها لكي يُبْرزَ الفارقَ بينهما: هكذا يسأل طاقمه الفنيّ «شو **منعمل**؟» فيعيد سمير (الطرابلسيّ) السؤال: «شو بدّك ياني **أعمُلْ**؟». الجديرُ ذكرُه أنّ زيادًا، فيما هو يَسْخر في الغالب من هذه الفوارق اللغويّة واللهجاتيّة، يحتفي بها أيضًا، وذلك بإدراجها في مسرحيّاته.

خلاصة

إنّ حواريّة زياد (dialogism) مع خطاب أهله، كما الاختلافيّة اللغويّة التي تحدّثنا عنها أعلاه، دليلان على ما سمّاه باختين «تحويلَ كلّ أجناس الأدب إلى رواية» (novelization) في زمن صعود الرواية. فهو يزعم أنّ الرواية ليست جنسًا ثابتًا بل وعاءٌ خالٍ ودائم التغيّر يُنتظر ملؤه في أزمنة الاختلافيّة اللغويّة والتعدُّديّة اللغويّة. ذلك أنّ الرواية ليست إلاّ محاكاةً ساخرةً للأجناس الأخرى.[2] وهو يصف سماتِ الأجناس المحوَّلة إلى رواية (novelized genres) كالآتي:

«تصبح أكثرَ حريّةً ومرونةً، ولغتُها تُجدِّد نفسَها من خلال إدراج لغاتٍ مختلفة من خارج الأدب (extraliterary heteroglossia) ومن خارج الطبقات الروائيّة في اللغة الأدبيّة، وتصبح مُحَوْرَنَةً [ذاتَ حوار] (dialogized)، يتخلّلها الضحكُ والمفارقةُ اللاذعة والفكاهةُ وعناصرُ من التهكّم على الذات. وأخيرًا ـ وهذا هو الأمرُ الأهمّ ـ تُدْخِلُ الروايةُ في هذه الأجناس الأخرى نوعًا من الغموض الدلاليّ (indeterminacy)، نوعًا محدَّدًا من النهاية الدلاليّة المفتوحة، اتّصالاً حيّاً بالواقع الذي لمّا ينتهِ بل ما زال يتكشّف (الحاضر المفتوح النهاية).»[3]

هذا الاتصال بالحاضر لَهُوَ من الأمور المهمّة التي تميِّز مشروعَ زياد من مشروع أهله. فاذا كان المسرح على يد زياد قد تحوّل إلى رواية، فإنّ عملَ الأخويْن رحباني بعكس ذلك: فلقد حوّلا المسرحَ إلى ملحمة. وما يَسِمُ الملحمةَ، بحسب باختين وغيره أمثال لوكاش،[4] هو ابتعادُها وانكتامُها عن أيّ حاضر. وفي حين تَنْظر الملحمةُ إلى الوراء، فإنّ الروايةَ والأجناسَ المحوَّلةَ إلى روايةٍ متجذِّرةٌ في الحاضر، بل تَنْظر دائمًا إلى الأمام. إنّ الرواية، بحسب ا.س. بيات، لهي أكثرُ الأشكال الفنّيّة «ابتعادًا عن الكمال» (imperfect).[5] غير أنّ الابتعاد عن الكمال لا يعني أنّها مَعيبةٌ فحسب، بل هي غيرُ ناجزة وغيرُ مكتملة كذلك. فاللاكمال، بالمعنى اللغويّ، يتوقّف على مستقبل، وخلافًا لمسرحيّات الأخوين رحباني التي تنتهي بالزواج أو النصر العسكريّ، فإنّ نهايات زياد أكثرُ إشكاليّةً، وأكثرُ لاكمالاً (بالمعنيين اللغوي والحَبَكيّ): من الثورة الناقصة في خاتمة **نزل السرور**، إلى القَدَر غير المعروف لثريّا وزكريّا في نهاية **بالنسبة لبكرا... شو؟** فإلى «العلاج» المشبوه للمرض في خاتمة **فيلم أميركي طويل**، وانتهاءً بالمسرحيّة التي لن تُعرَض في **شي فاشل**. لا عجب، والحالةُ هذه، أن تُعتبر مسرحيّاتُ زياد، في الغالب، متنبِّئةً بأحداث المستقبل، في حين وُصف مسرحُ الأخويْن رحباني بأنّه تعبيرٌ دائمٌ عن الحنين إلى ماضٍ يوتوبيٍّ ما.[6]



مشهد من **شي فاشل**.

كريستوفر ستون

باحث في شؤون الثقافة واللغة والأدب العربيّ في City University في نيويورك. نشرت له دار روتليدج عام ٢٠٠٨ كتابًا بعنوان **الثقافة الشعبيّة والوطنيّة في لبنان: وطن فيروز والأخوين رحباني.**

---

١ ـ يقول المساعد «ضيعة لبناني،» بدلاً من «ضيعة لبنانيّة» (ص ١٨٠).

٢ ـ Bakhtin, op.cit. p. 5.

٣ ـ Ibid, p. 6-7.

٤ ـ Gyorgy Lukcas, **The Theory of the Novel** (Cambridge, Mass, 1971).

٥ ـ John Updike, "Young Iris...," **The New Yorker**, Oct 1, 2001, p. 106.

٦ ـ محسن المخّ، «مسيرة زياد الرحباني الفنيّة: **شي فاشل** وبحثه عن الحلّ،» جريدة **السفير** ١٩٨٣/٥/٨ ص ١١؛ وأحمد أمين «بخصوص مسرح زياد الرحباني ١٩٧٠ ـ ١٩٩٠،» **الحداثة** ٢١ ـ ٢٢: ١٩٧٩، ص ٧١ ـ ٨٩؛ وعبّاس بيضون، «مقابلة مع زياد،» مجلة **الوسط** ٢٢ و٢٠ يوليو و٥ اغسطس ١٩٩٦، ص ٥٠ ـ ٥٣ و ٥٢ ـ ٥٤ و ٥٢ ـ ٥٥؛ وباسم زيتوني، «زياد الرحباني في **لولا فسحة الأمل**،» **ملحق النهار** ١٩٩٤/٥/٢٨ ص ١٨.

زيــاد
الرحبــانــي
صانع التحولات والانكسارات (٢)

هالة نهرا

زياد الرحباني: من الموروث إلى الدمج الحداثيّ المتفرّد

يبدو الحديثُ عن زياد مبتورًا إذا عمدنا إلى سلخ تجربته الموسيقيّة عن مسارٍ لبنانيٍّ ـ عربيّ محدّد، أيْ إذا لم نلتفتْ إلى تموضعها الموسيقيّ بخاصّة، وإلى تمركزها الفنّيّ والاجتماعيّ والسياسيّ بعامّة. وللتأريخ الفنّيّ وحده أن يبيّن بُعد تلك التجربة ودلالاتها المتلفّفة بعباءة الإرث المحلّيّ والقوميّ من جهة، وبأدوات اللّغة الموسيقيّة العالميّة النافذة إلى سِكَك الآخر أنّى كان من جهةٍ أخرى.

أما القول، كيفما اتّفق، إنّ زيادًا هو ابنُ المدرسة الرحبانيّة، أيْ مدرسة «الأخوين رحباني،» فلا يبدو بالضرورة من البديهيّات. فماذا تعني عبارة «مدرسة رحبانيّة»؟ وما الحدود الفاصلة بين تجربتهما وتجربته؟ وما نِقاطُ التقاطع بين التجربتَين؟ هذا ما سنسعى إلى بلورته في مستهلّ الحديث عن زياد، كمقدّمة لما هو أبعد لديه، حين انصرف، جزئيّاً، إلى الشرقيّ والطربيّ الحديث آنًا، وإلى سُبُل الدمج المختلف نوعيّاً آونةً، استنادًا إلى المنجَز الرحبانيّ.

سار الأخوان رحباني على تربة التراث الموسيقيّ المحلّي وأرصفة الفولكلور الخام. وقد حثّت خُطاهما على ولادة حركةٍ جديدةٍ ضمن أُطُر النبش في ملامح الهويّة الموسيقيّة اللبنانيّة. ولا نعني بإبراز فعلهما موسيقيّاً التنكّرَ لما قام قبلهما في لبنان، ولا الانتقاصَ من قيمة الآخرين في أوائل الخمسينيّات. لكنّ أعمالهما المغايرة للسائد آنذاك عكستْ لغةَ عصرٍ جديدٍ بأدواتٍ جديدة. ولعلّهما عمدا إلى إضفاء البوليفوني (تعدُّد الأصوات وازدواجها) على روح التراث... علمًا أنّ التراث الموسيقيّ اللبنانيّ لم يكن يعرف كُنه البوليفوني قبلهما، باستثناء بعض المحاولات التجريبيّة التي لم تقوَ آنذاك على ولوج جوهر التراث فبقيتْ محصورةً بين حلقاتها النخبويّة الضيّقة. وأمّا عاصي ومنصور، فكانا متنبّهَين إلى خواصّ اللغة الموسيقيّة المحلّيّة، ومدركَيْن لمزاجها العربيّ والشرقيّ العامّ، ما أدّى إلى حلٍّ استثنائيّ للمعادلة شبه المستحيلة بين «التراث والتجديد.»

وفي العودة إلى نتاج زياد ارتباطًا بعمل الأخوين، لا بدّ من القول إنّه انطلق من الأُسُس الأوّليّة في هذا الميدان، لينأى في ما بعد عنها، وليصير على مسافةٍ قصيرةٍ من مشروعه الخاصّ. ويتبدّى مدى التداخل بين الأخوين وزياد في خمسة أمور: ١ ـ دعائم الدمج الحداثيّ ومفاهيمه المتطوّرة، غير المكتفية بالنظام الغربيّ التوناليّ tonal (المقتصر على المينور والماجور) فحسب، بل المستعينة بتراكيب نظام مقاميٍّ آخر يُعرف بـ «مودال» modal. ٢ ـ الجمع بين التمرّس العلميّ والعمليّ بالخلفيّتين الموسيقيّتين الغربيّة والعربيّة. ٣ ـ ترتسم ظلالُ الأخوين أيضًا على حائط زياد التأليفيّ والتوزيعيّ، بل على سُلّم قيَمه المتمثّلة في اللّجوء إلى الدمج كوثبةٍ ملحّة، في سبيل تطوير الموسيقى اللّبنانيّة والعربيّة. ٤ ـ كيفيّة عبور الضفّتين الشعبيّة والنخبويّة معًا، وفي آنٍ واحد. ٥ ـ كيفيّة مقاربة إشكاليّة ثلاثة أرباع الصوت، أكان ذلك على مستوى التوزيع الأوركستراليّ أم في حقل التوضيب arrangement. هنا نشير إلى وعي الأخوين وزياد مسألةَ عدم الوقوع في فخّ الإسقاط البوليفونيّ ـ الهارمونيّ الغربيّ على أَسطُر الأنساق والأغاني والصِّيَغ الموسيقيّة المقاميّة العربيّة. وتأكيدًا على ذلك يقول زياد:[1] «من الأمور التي تعلّمتُها... إبرازُ الهويّة الشرقيّة والوطنيّة للموسيقى، والتأكيدُ على هويّتي الثقافيّة أينما وُجدتُ في العالم، من خلال التركيز على المقامات الموسيقيّة الشرقيّة، والمحتوية منها على أرباع الصوت، وإبرازُها بطريقةٍ مركّبةٍ وغير تقليديّة عبر الكتابة الهارمونيّة لهذه المقامات.» ويضيف ردّاً على سؤال نزار مروّة عن الوعي الذي دفعه إليه والدُه عاصي: «أنتج [الوعيُ] اقتناعًا تامّاً بالنسبة لي بأنّ أيّة موسيقى عالميّة لم يعد بمقدوري التعاطي معها/ تأليفًا، عزفًا، وأداءً/ إلاّ من خلال مناخ الموسيقى الشرقيّة.»

وأمّا مشروعُ زياد المتفرّد، الذي صنّفه في الثمانينيّات في خانة «الجاز الشرقيّ،» فقد شرع في صوغه قبل ذلك بقليل. وبينما أخذتْ تنتشر عبارة

١ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح الغنائيّ الرحبانيّ**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨).

«جاز شرقيّ»، Oriental Jazz، كاصطلاح ملازم للخليط الموسيقيّ الجديد، تبرّأ زياد من المصطلح، الذي كان هو من اقترحه أوّلاً، وصرّح لاحقًا بأنه غيرُ علميّ، مخلّفًا بذلك مجادلاتٍ نقديّةً لم تُبتّ حتّى الآن. وفي ورشة المشروع الكبير هذا، مَزجَ زياد الموسيقى الشرقيّة والعربيّة بالجاز والفانك والموسيقى الكلاسيكيّة، وأدخلَ مادّةً في أخرى، وثقافةً سمعيّةً في أخرى، ليؤلّف نموذجًا مبتكرًا يقوم على تآلف العناصر الغريبة والمتباينة، أو التي قد تبدو، للوهلة الأولى، متنافرةً. وقد اشتغل زياد على عمق تيمة الدمج من دون الانزلاق على منحدر الآخرين الذين انتهج بعضُهم أسلوبًا اعتباطيّاً ومتطرّفًا لم يراعِ خصوصيّة الموسيقى الشرق - عربيّة. وتبدّت معالمُ الدمج، الذي لم يُسبَقْ إليه، في الأعمال الآتية: **أبو علي** (١٩٧٩)، **وحدن** (١٩٧٩)، **هدوء نسبي** (١٩٨٥)، **معرفتي فيك** (١٩٨٧)، **كيفك إنتَ** (١٩٩١)، **إلى عاصي** (١٩٩٥ حيث أعاد توزيع أغاني الأخوين)، **فيروز في بيت الدين** (٢٠٠٠)، ... **وَلا كيف** (٢٠٠٢)، على سبيل المثال لا الحصر.

وفي ما يتعلّق بتراكيب الدمج الجريء، بل صداها الذي زنّر إطلالاتِ فيروز وحضورَها المتغيّر بعد غياب عاصي، فهي ما تزال تشغل الرأيَ العامَّ والنقّادَ معًا. ففيما يَعتبر البعضُ أنّ نُثار الجاز، وهيكليّةَ التوزيع الجديد، إضافةً إلى الشّعر البسيط والمنبسط الخاصّ بزياد، عبارةٌ عن عوامل إيجابيّةٍ وفعّالة تراكمتْ لإبراز صورة فيروز الجديدة بصيغةٍ أخرى تقرّبها إلى الناس والواقع المعيش ونبض العصر، يرى آخرون أنّ فيروز في تآليف زياد لم تعد كما كانت. ورغم ملاحظات قلّةٍ من المختصّين حول توزيع زياد، فإنّ ما حقّقه زياد على هذا المستوى ليس بقليل أبدًا. فلقد أَنزل فيروز من عرش إيقونيّ، ومن قدسيّة مكانةٍ ماضية، لتسلكَ اليومَ شوارعَنا ومفرداتنا ومعجمَنا الموسيقيّ العصريّ، من دون انعطافٍ أو دوران، من دون فاصلٍ أو مانعٍ أو انقطاع، من دون واسطة. وإنّ إقلالَ المسافة والحواجز السابقة بين فيروز والأجيال الجديدة المتعاقبة لم يكن سهلاً، بل تطلّب جهدًا مضاعفًا ومكثّفًا من قِبَل زياد على الصعيد الموسيقيّ.

وإذ نَعتبر، ويَعتبر زياد أيضًا، أنّ الجاز لا يمكن أن يكون «شرقيّاً» أو «غربيّاً» (ذلك أنّ «الجاز هو الجاز» لا غير)، فإنّنا نلحظ جنوحَ زياد إلى أنماط الجاز البرازيليّ على وجه الخصوص، وتأثّره بجواو جيلبيرتو وبالمؤلّف



«تخت» زياد، وزياد هو الثاني وقوفًا إلى اليمين.

أنتونيو كارلوس خوبيم، وانسياقَه مع نمط البوسا نوفا.[١] كما تشرّب زياد بالفانك funk[٢] والسول soul. ولا يمْكننا، في معرض الحديث عن خيارات زياد المتشبّعة بالجاز عمومًا، إغفالُ تأثّره بعازف البيانو الأميركي بيل أفنز Evans (ويتمظهر ذلك في تقنيّته وهارمونيّته البيانيستيّة)، واستعانته المتكرّرة بالقِطَع النموذجيّة المنتشرة عالميّاً (standards): ففي أسطوانة... **وَلا كيف** نعثر، مثلاً، على نسخةٍ معرّبة، إذا صحّ التعبير، من أغنية Les Feuilles Mortes (نصّ: جاك پريڤير/ تأليف: جوزيف كوسما) في أغنية «بيذكّر بالخريف» التي أدّتها فيروز ووزّعها زياد مضفيًا عليها روحَه وروحيّته الموسيقيّة والكلاميّة، بما يتيح للأغنية أن تخترق الذوقَ العامّ والوعيَ السمعيّ اللبنانيّ والعربيّ. وأن تغنّي فيروز هذا النمطَ من الأغاني في زمن التردّي، وأن يحثّها زياد على محاكاة العصر بلغة العصر، بألفاظها وعصبها وإيقاعها وقيمها، فذلك يعني أنّ لمشروع زياد الموسيقيّ أبعادًا تختصّ بمستقبل الموسيقى اللبنانيّة والعربيّة - وهو مستقبلٌ كانت ستنعدم

١ - وُلِدَ في البرازيل نهايةَ الخمسينيّات، ويتحدّر أساسًا من السامبا والكُول جاز إثر تقاطعهما وتزاوجهما.

٢ - نمط موسيقيّ أفريقيّ - أميركيّ ظهر في نهاية الستّينيّات، وتطوّر في السبعينيّات والثمانينيّات.

آفاقُه أو سيفتقر إلى بوصلةٍ عصريّةٍ يهتدي بها وسط عصر العولمة المشوَّش والمشوِّش فنّياً، لولا تجربةُ الأخوين وتجربةُ زياد، إضافةً إلى عددٍ ضئيلٍ من التجارب الأخرى.

وإذ يتعذّر علينا هنا الاستغراقُ في تفاصيل الأعمال التي رَسَتْ فيها أبنيةُ الدمج لدى زياد، فإنّنا نعتبر أنّ المنجَز في هذا الميدان يوازي المنجَزَ الآخرَ الذي حقّقه على مستوى الموسيقى الشرقيّة والعربيّة. ففي أغنية «عُودَكْ رنّان» (أسطوانة **معرفتي فيك**)، المنطوية على إيقاع مقسوم ١، وعلى مقام البياتي الذي طبع أغنياتٍ أخرى،[١] انتقالٌ من صيغة الطرب التقليديّ إلى أسلوبٍ طربيٍّ إيقاعيٍّ حديثٍ مضمّخٍ بنَفَسٍ كرديّ وبعصب التأليف المعاصر. وأمّا الأغاني الأخرى والمقطوعات الموسيقيّة النافذة إلى بواطن الموسيقى العربيّة، مثل «الشرق الأوسط» («... وقمح») و«راجعة بإذن الله» (غناء جوزيف صقر) و«أبو علي،» فمستندة إلى التوزيع لا في وصفه خلفيّةً لونيّة زينيّة تضيف إلى الجُمَل النغميّة القائمة وتُطعِّمُ وُصَلها[٢] فحسب، وإنّما كمكوِّن أساسيّ أيضًا من مكوّنات التأليف العربيّ. والدمج المعمول به، في هذا الإطار، شديدُ الحذر والحساسيّة حيال كيفيّة إدراج الآلات الغربيّة والخطوط العموديّة الهارمونيّة في النصّ المقاميّ الأُفُقيّ، أو في النصّ العابق بنَفَسٍ شرقيٍّ جليّ. وفيما برزت النفحةُ الكرديّة في مقطوعة «ديار بكر» مثلاً، تبدّى تأثُّر زياد بالموسيقى الأرمنيّة في «شيراز» (أسطوانة **بالأفراح**، ١٩٧٧)، ناهيك بتأثيرات الموسيقى العراقيّة والحلبيّة في مواضع متفرّقة. وقد يكون التأثيرُ الكرديّ منبعثًا أوّلاً من آلة البزق التي يتقن زياد العزفَ عليها (إلى جانب البيانو)، والتي وجّهه إليها والدُه عاصي، ومن احتكاكه لاحقًا بالمناخ الموسيقيّ الكرديّ التقليديّ في لبنان. كما نشير إلى بعض أنفاسه الخارجة من رئة المدرسة المصريّة (في بداياته خصوصًا): ففي أغنية «بعتِّلَك يا حبيب الروح» (من مسرحيّة **نزل السرور**) ارتشف زياد مقامَ الحجاز أو ما يحوم حوله، ببطءٍ إيقاعيٍّ «بلديّ» متوسّط السرعة، وعبّأها بنكهةٍ مصريّةٍ ظاهرة على مستوى اللهجة والعبارات. وتنطبق الوجهة ذاتها على أغنية «نزل السرور،» حيث انعكس الأثرُ المصريُّ على تقاطيع اللّحن والتوزيع. ولعلّ الاقتباس من روح المدرسة المصريّة يتعلّق بتأثُّر زياد بروّاد الطرب المصريّ والأغنية المصريّة، ولاسيّما سيّد درويش: فالقدرة على التقاط الحسّ الشعبيّ، ثمّ صوغِه بأسلوبٍ فنّيٍّ متطوّر وبسيطٍ ومختزلٍ في آنٍ واحد، قد تجلّت في أعمالهما بصورةٍ لافتة. وزياد الصعلوك المبدع، المحصَّن بوجع الناس وفقرهم، يشبه سيّد درويش في قربه من نبض الشارع، وبخاصّةٍ في الأغاني الملتزمة والوطنيّة.

قد تكون الكتابة عن موسيقى زياد صعبة ومتطلّبة، وقد تصيب أو لا تصيب. حسبُها أنها إضاءةٌ. إضاءةٌ بسرعةٍ وميض. بسرعة الزوال أمام أعمالٍ... لن تزول.

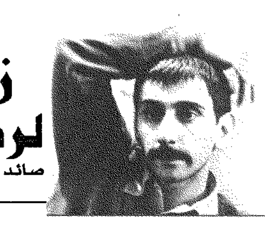
بيروت

هالة نهرا

كاتبة وناقدة موسيقيّة من لبنان.

١ ـ «سألوني الناس» و«حبّيتك تنسيت النوم» و«يا نور عينيّ»، و«سلّملي عليه»، مثلاً.

٢ ـ وُصَل جمع «وُصْلة» موسيقيّة، أي ما يصل بين شيئين؛ بين فكرتين أو «تيمتين،» أو نقطتين داخل الجزئيّات المكوّنة أساسًا للجملة الميلوديّة الهارمونيّة.



حنان قصّاب حسن

الهويّة الملتبسة للمرأة في أغاني الحبّ: فيروز بين الأخوين رحباني وزياد[١]

أخشى إنْ كتبتُ عن فيروز أن أقعَ في الحنين، وأن أنزلقَ من دون أن أدري إلى تلك البقعة الشفيفة التي تختلط فيها صورُ الطفولة برائحة المدن وأصواتها، وأن أبدأ بالكتابة عن فيروز فأنتهي بأن أخلطَ بين بيروت ودمشق... ألم تكن فيروز وما تزال تجْمعنا؟ صوتُها جزءٌ من صوت المدينة حين كانت دمشقُ تعيش العامَ كلّه بانتظار أيلول، وحين كانت بيروتُ طريقًا نعْبرها عبورًا إلى أنطلياس. كأنْ ليست للمسافر إلاّ وجهةٌ واحدة، هي بيتُها المطلُّ على الرابية: «بتشوف بكره، بتشوف، شو دارنا حلوة!» وكنتُ أظنّ، بقناعة الطفولة، أنها تغنّي تلك الأغنية لنا وحدنا، في كلّ مرةٍ نسافر فيها إلى دار الرحباني: ذلك لأننا حين نصل إليها كانت حلوةً بالفعل، وكانت فيروز تستقبلنا فيها على المطلّ مرحِّبةً، وبيدها فناجينُ القهوة.

في يوم من الأيّام غنّت فيروز عن «بيت صغير في كندا.» هل استبدلتْ تلك الدارَ الحلوةَ ببيتٍ في كندا؟ هل اختارت الثلجَ بدلاً من الشمس التي «تضوي»؟ هل قرّرتِ السفرَ؟ أثارت هذه الأغنية تساؤلاتٍ، وكُتبتْ عنها الصحف، وقد ينهار العالمُ إنْ ذهبتْ فيروز إلى كندا! غير أنّ فيروز لن تذهب إلى كندا؛ فالأغنية هي مجرّد ترجمة لـ Ma cabanne au Canada. لكنْ أن تأتي بصوت فيروز، فذلك يعني للناس أنها هي التي تتحدّث، أيّاً كانت الشخصيّة المتخيّلة التي ترسمها كلماتُ الأغنية.

❖❖❖

يحصل دائمًا أن ينسى المتلقّي المؤلِّفَ، فيُنصتَ إلى الكلمات على أنها تصْدر عن قائلها المؤدّي، خالطًا بالتالي بين صاحب القول والمؤدّي، إلاّ في حالاتٍ قليلةٍ يكون فيها صاحبُ القول رجلاً والمؤدّي امرأةً؛ وهذه حالةُ «سَمْرة يامّ عيون وساعْ،» و«كتبتُ إليكِ من عتب/حكايةَ عاشقٍ تعِب.» هذه الحالة، بالإضافة إلى أشياء أخرى، هي التي تَسمح للأغنية بأن تصيرَ في عموميّتها لسانَ حال العشّاق، يردّدونها باعتناق كامل، ويتخاطبون من خلالها، فتصبح كلماتها كلماتِهم، بنوعٍ من التمثّل الذي تقوم عليه المحاكاةُ كما تحدّث عنها أرسطو.

الكاتب يعير المغنّيَ صوتَه ضمن لعبةٍ ذاتِ قواعد تشْبه ما يحصل في المسرح، حين تضيع «أنا» الكاتبِ وراء أنْواتٍ مختلفةٍ، هي الشخصيّاتُ المتخيّلةُ التي يجسّدها ممثّلون هم أشخاصٌ يتكلّمون بـ «أنا» مستعارةٍ غيرِ حقيقيّة. وهذا يغيِّر قوةَ الكلام كفعلٍ حين يدخل في سياق المتخيّل؛ بمعنى أنّ كلام الممثّل/الشخصيّة لا يكتسب صفةً فعّالةً أو معنًى خارج سياق فعل القول وخارج سياق الموقف الذي قيل فيه.

لكنّ القول، بحسب أوستين، قد يكتسب قوةَ الفعل في حالاتٍ محدّدةٍ خاصّة، وفي أفعالٍ مثل «أقول» و«أسمع» و«أغنّي»... التي تتحقّق بمجرّد لفظها. فحين تلفظ فيروز، بخشوعٍ كاملٍ، ومع موسيقى ذاتِ طابعٍ ترتيليّ، جملةَ «لأجلكِ يا مدينةَ الصلاة أصلّي،» فإنها تصلّي بالفعل؛ وكلُّ مَن يغنّي تلك الجملة بالنبرة نفسها يصير، بشكلٍ أو بآخر، في حالة صلاة. وهذا يحقّق تطابقًا بين صاحب القول وقائله، وبين القول والفعل، ولاسيّما أنّ بقيّة النشيد ترْسم تحوّلاً بين صيغة أنا المفرد في «أصلّي» وصيغةِ الجمع في «عيونُنا إليكِ ترْحلُ كلَّ يوم» التي تردّدها الجوقة. هذا المثال من الحالات النادرة في الأغنية لأنّ الأغنية عادةً خطابٌ متخيَّل يَفقد فيه القولُ تأثيرَه الحقوقيّ؛ ولهذا فإنّ «الغضبُ الساطعُ آتٍ» لا تعني أنّ الحربَ قد شُنّت حقيقة.

وحين تغنّي فيروز «أقولُ لطفلتي» يتطابق لفظُ الفعل مع تحقّقه؛ وهذا حريٌّ بأن يحقِّق تطابقًا بين أنا المؤدّي وأنا المتكلّم ما إنْ تُلفظ الكلمة. لكنْ، لأننا لا نستطيع أن نعزلَ القولَ عن سياق الكلام، فإننا نجد أنّ بقيّة الجملة تحدِّد سياقًا آخرَ زمانيّاً يُبْعد فعلَ القول عن راهنيّته ليربطه بسياقٍ زمانيٍّ محدّد هو الليلُ البارد: «أقول لطفلتي إذا الليل برد»...، وبالتالي تصبح للفعل في صيغة المضارع قيمةُ الامتداد الزمنيّ العامّ، الأمرُ الذي يخفّف من التطابق ويجعلنا نتصوّر القائلة أمّاً ليست بالضرورة فيروز. والأمر نفسُه ينطبق على بقيّة الأغنية حين يأتي فيها «أقولُ لجارتي... نغنّي فأنتِ وحيدة وإنّ الغناء يخلي انتظارَكِ أقصر.»

١ ـ هذه نسخة منقّحة من كلمة الافتتاحيّة التي ألقتْها الكاتبة في مؤتمر **في شي عم بيصير؟** في إطار برنامج أنيس المقدسي للآداب بالجامعة الأميركية في بيروت ومن إعداد أكرم الريّس.

والتطابق موجود ليس فقط ضمن أفعال القول، وإنما أيضًا بين أنا المتكلّم وأنا الشخصيّة المتخيّلة التي ترْسمها الأغنية. ولقد كانت كلماتُ الأغاني التي ألّفها الأخوان رحباني ترْسم مع صوت فيروز شخصيّةَ المرأة العاشقة مختلفةً عمّا كان سائدًا في أغاني مرحلة الخمسينيّات والستينيّات التي تتحدّث عن الحبّ واللوعة والفراق. جاءت أغاني فيروز لتعلنَ عن دخول شخصيّةٍ جديدةٍ إلى عالم الحبّ، هي شخصيّة الصبيّة المراهقة البريئة التي تتفتح على العواطف ولا تدري ما يحصل لها: «دخيلك يا أمي مدْري شو بني» و«يامّي ما بعرف كيف حاكاني» و«بحبّكْ ما بعرفْ، هنْ قالولي.» كانت فيروز وقتها بالفعل صبيّةً في مقتبل العمر، خجولةً تعيش بداياتِ دخولها في الحيّز العامّ كمغنّية، وربّما في الحيّز الخاصّ كعاشقة (في تلك الفترة كانت علاقةُ الحبّ مع عاصي ثم الزواج). وقد تكون كلماتُ أغاني تلك الفترة مستوحاةً من شخصيّة فيروز، وربّما كان ذلك سببَ تميّز أدائها الذي لفت النظرَ إليها في فترة البدايات.

❖ ❖ ❖

لكنْ أيُّ عشقٍ تتحدّث عنه تلك الأغاني؟ كانت الكلماتُ في أغاني فيروز تَرفع الحبَّ إلى حالةٍ شعريّةٍ خالصةٍ وشفّافةٍ لا مثيلَ لها في تاريخ الأغنية العربيّة. وكان اللحن والتوزيع بطابعهما الغربيّ يجعلان من صوت فيروز حالةً أدائيّةً فريدة تختلف عمّا هو سائد. وساهم هذا كلُّه في رسم صورةِ أدائها كصوتٍ أثيريّ شفّاف، وفي تصوير صاحبته نموذجًا استثنائيّاً للمغنّية. وقد ساهمت الصحافةُ بدورها في تكريس هذه الصورة حين أَطلقتْ على فيروز تسمياتٍ مثل «سفيرة لبنان إلى النجوم» و«صاحبة الصوت الملائكيّ.» هذه التسميات، على جمالها، جَرّدتْ فيروز من كثافتها كإنسانٍ حقيقيّ. وهذه الأغاني حمَلتْها إلى الأعالي، لكنّها حرمتْها بشكلٍ أو بآخر من صورتها كامرأةٍ من كوكب الأرض. ثم إنّ فيروز نفسَها (وهم ساعدوها على ذلك) ساهمتْ في بناء هذه الصورة وتطويرها حين نسجتْ حول نفسها شرنقة «الديفا» الغامضة التي لا يصل إليها أيٌّ كان ولا يَعرف عن حياتها الخاصّة إلاّ القلائل. لكنْ مَن يعرف فيروزَ الحقيقيّةَ في تلك الفترة وحتى اليوم يعرف فيها المرأةَ صاحبةَ الشخصيّةِ القويّة والنكتةِ اللاذعة والحضورِ الطاغي. وفي هذا ما يتوافق أكثرَ مع الصورة التي رسمها لها زياد لاحقًا.

كانت الأغنية المصريّة في تلك الفترة تذهب بعيدًا في وصف حالة الحبّ الحسّيّ، ولا تتورّع عن وصف العاشقيْن اللذين يَغْرقان «في جحيمٍ من القُبل.» وقد بدت تلك التأثيراتُ في أغاني فيروز الأولى التي نسيها الناس: «كلمات العاشقين همساتٌ من قلوب/لقلوبٍ وحنين من قريبٍ لقريب/قطراتٌ في المُقَل غرقتْ فيها العيونْ/تتلاشى في القبل عند تحريك الجفونْ/رعشاتٌ من شفاه واختلاجٌ من جبينْ/سرُّ أسرار الحياة، كلماتُ العاشقيْن.» لقد اختار الأخوان رحباني هذه الكلمات التقليديّة ليلحنّاها، إلا أنهما في الأغاني اللاحقة التي كتبا كلماتها بأنفسهما، صارا يقاربان الحبَّ بخفر، وبصور لا تتجاوز لمسَ الأيدي والنظرات، وفي حالات نادرة، العناقَ. كانت رغبةُ الجسد تُعلَن ثم تُلغى مباشرةً، تارةً حين توضع الحالةُ تحت عنوان الكذب كما في: «وقالوا غمرني مرتين وشدّ، شوفو الكذب لوين، مرّة منيح تنين...» أو في الأغنية التي توضّح دوخةَ الرغبة في سياق الطفولة البريء: «ودارت فينا الدارْ ونحنا ولاد زغارْ.» أو حين تقول الأغنية: «جلسة لنا وع الحب مجتمعين، وتنيْنا ع المقعد مجانين.» وهنا أيضًا ينتهي جنونُ الرغبة والاقتراب... بالحكي، مجرّدِ الحكي: «وك قرّبي صوبي تنحكي شويّ!»

كانت غالبيّةُ أغاني الرحبانيين لفيروز تتحدّث عن حبٍّ لا جنسَ له، وعن حبيبٍ مبهمِ الهويّة هو «الحلو»: «صار لو زمان الحلو ما بان صار لو زمان،» «عبر الحلو وحيّا،» «شو يا حلو زعلانْ منّا كيف،» «ما عاد رحْ يحكي الحلو معنا،» «دقّ الهوا ع الباب قلْنا حبايبنا/قلنا الحلو اللي غاب جايي يعاتبنا.» وقد ساهم ذلك في إبعاد فيروز، صاحبةِ الكلام، عن أيّ بعدٍ تأويليٍّ يرتبط بحياتها الشخصيّة. فصارت في أغانيها تمثّل حالةَ الحبّ في المطْلق، وهو ما يسمح بقبول المتلقّي (أيّاً كان جنسُه أو عمرُه أو طبقتُه) لهذا التطابق، وباحترام صورة العشق النقيّة. لا بل ساهم ذلك في رسم حالةٍ للحبّ مطلقةٍ وعامّةٍ.

❖ ❖ ❖

يبدو هذا التغييبُ للواقع وراء ستارٍ مثاليّ وورومنسيّ للحبّ حين نقارن الأغنيةَ الرحبانيّةَ بتلك التي غنّت فيها فيروزُ كلماتِ جوزيف حرب. في هذه المرحلة تحوّلتْ صورةُ المرأة المتكلّمة وبدت أكثرَ نضجًا، وأقربَ إلى الواقع، إذ صارت تمضي الليلَ مع الحبيب وتودّعه في الفجر: «لمّا ع الباب يا حبيبي منتودّع/بيكون الضوّ بعده شي عمْ يطلع.» وفي أغنية «بليْل وشتِي» يأتي وصفُ حالة الحبّ بشكلٍ أكثر حسيّةً، ولو أنّ مسألة التطابق غيرُ مطروحةٍ هنا لأنّ الوصف يأتي من متكلّم ثالث: «تنيْن عاشقين، قاعدين دايبين، عم يحكو سوا على ضوّ شموع/عينين ببعضن، إيديهُنْ بردانين، وشفافنْ عشّاق مع بعض سهرانين» حتى يقول في آخر الأغنية: «وما بين بوستن ع الشمع وآهتن، كلما تذكّروا هالباب بتنزل دمعتن.»

❖ ❖ ❖

ثم كان زياد!

مفاجئةٌ هي الصورةُ التي قدّمها زياد للمرأة في الأغاني التي أدّتها فيروز. وبعيدةٌ هي المسافةُ التي تفْصل بين المرأة التي تقول: «راجعة أوقف عابو خاشعة/استغفره عن غيبتي واطلب رضاه،» وبين: «بتمْرق علايْ امرقْ/ما بتمرقْ لا تمرقْ/مش فارقة معايْ!»

لقد كسر زياد الغلالةَ الشفّافةَ التي رسمها أهلُه لصورة المرأة التي تمثّلها فيروز، واستبدلها بصورة امرأةٍ واقعيّةٍ، حقيقيّةٍ، راسخةٍ في واقع المكان والزمان، وأقربَ إلى صورة العصر.

هو تطوّرٌ في منظور الأغنية، وفي منظور علاقة الرجل بالمرأة، وفي صورة المرأة. فالمرأة لم تعد تحبّ وتنتظر وتعشق، بل تناقش وتسْخر وتشاغب، وتطرح الأسئلةَ بقوّةِ الحضور المتهكّم: «كيفك إنتَ ملاّ إنتَ»! كما أنها تمْلك ما يكفي من الجرأة لتحليل عواطفها وتبريرها بأسبابٍ لا تتعلّق كثيرًا بالشغف وبالحبّ: «معرفتي فيكْ إجتْ عا زعلْ/معرفتي فيكْ ما كانت طبيعيّه من بعد ملَلْ/حبّكْ إلي بلّشْ متل الشفقة كان بدّي حنانْ/وما كِنتْ سِئلانة وعلقانة بهالحلقة محتاجة إنسانْ.» الرجل أيضًا في أغاني زياد لم يعد العاشقَ الذي يأتي القمرُ لتحيّته عند الباب، بل بات رجلاً «غليظًا»: «بتذكر آخرْ مرّة شو قلتلي؟/بدّكْ ضلّي، بدّكْ فيكي تفلّي!/زعِلْت بوقتا وما حلِلْتا/أنو إنتَ هيْدا إنتَ.» هذا التوازن الجديد أعطى العلاقة شيئًا أقربَ إلى منطق العصر، وأقربَ إلى الواقع، مع كثير من الطرافة التي تنبع من إدخال المشاكسات اليوميّة في كلام الأغنية: «تحكي فوقي بحكي فوقك، شو رح نستفيد؟/صدّقني يومًا عن يوم حكْيَكْ عم بيزيد/بتقللي بتضلّي تعيدي وإنتَ ال عمّ تعيد/ومأكّد دايمًا من كلّ شي وما في شي أكيدْ/مبشّرني بأسعدْ مستقبل، أيه مننلّو السعيدْ؟!/هاوْ عشْر عصافيرْ عالشجرة وما في شي بالإيدْ!» أو عندما تنقلنا الكلماتُ إلى جوٍّ حقيقيٍّ نكاد نشعرُ بأننا نراه بأعيننا، كما في: «حاجي تنفخْ دخْني بوجّي ولوْ بتدخِّن لايْت.»

هذا الحسّ التهكّميّ والنقديّ يصل بزياد إلى تحقيق ما لم يحصلْ في الأغنية العربيّة حتى اليوم، وهو التناصّ والمحاكاة التهكّميّة للأغاني التي تشكّل المخزونَ الرومنسيَّ لجيلٍ كامل. فمقابل «دقّيْتْ، طلّ الوردْ ع الشبّاك،» نجدها مع زياد تقول: «كيف طلّ الورد بشبّاكي مع إنّو ما دقّيْتْ؟» ومقابل «يا ريت إنت وأنا بالبيْت،» نجد: «يا ريت إنت وأنا بالبيت.../بسْ كلّ واحدْ ببيْت/ فعلاً حلوي هالغنيّة/بس جَدّ انسميّت.» ويستمرّ الأمر، لنجدَ من وقتٍ إلى آخر غمزةً إلى ما كان في الأغاني الرحبانيّة من مفردات مثل «يا مايْلة ع الغصون عيني» التي



تأتي في أغنية زياد: «كاين راقي وحنونْ أو مايل عالغصون/وإذا هلّق حبّكْ غيَّرْ، ريتو عمرو ما يكون.» وفي موقع آخر حول أغنية «راحوا» يقول: «مش سامعْ غنيّة راحوا؟» وغيرها من الأمثلة الكثيرة.

حتى العالم الذي يرسمه زياد في أغانيه يبدو عالمًا واقعيّاً متعبًا تُثقله مشاكلُ الحياة والسفر من أجل العمل، ويهيم عليه ضيقُ البيوت التي لم تعد «أوضة منسيّة في الليل» وبيتًا «ممْحي على حدود العتم والريح» ولا «بيتًا جاورتْه الأنهرُ،» وإنما شقّة ضيّقة ومعتمة: «كان أوسع هالصالون/كان أشرح هالبلكون» في بناءٍ من طوابق وبابُه حديد: «يا ريت بيْتك كان منّو بعيدْ/والبابْ تحت البيْت مشْ حديدْ/بلحظة بلاقيكْ/بطلعْ تاحاكيكْ/حبيبي/تا إقدرْ نام.»

ومقابلَ الصورة الشاعريّة للسفر، والهويّة المبهمة لرفاق الرحلة والانتظار على المفارق في «نطّرونا كتيرْ ع موقفْ دارينا/لا عِرفوا أساميهُن ولا عرفوا أسامينا/(...)/سيّارة زغيره والليْل والغيره/ والعشّاق تنيْن تنيْن/ما حدا عارفْ لويْن،» فإننا نجد عند زياد الصورةَ الواقعيّة للبوسطة بركّابها الذين يمْكن أن نراهم في أيّة وسيلة نقلٍ عامّة: «واحد عمْ ياكلْ خسّ/وواحد عمْ ياكل تين/فيه واحد هوّه ومرتُّو/عبّق وداخت مرتو...»

لقد خلق الأخوان رحباني عالمًا أوصلا الجمالَ والنقاءَ فيه إلى درجة الابتعاد عن الواقع، وأوصلا الأنا البيوغرافيّةَ لفيروز إلى حالة الغياب الكامل لتعيشَ في الأغنية شخصيّةً متخيّلةً، ولتعيشَ في وعي الناس كحضورٍ علْويّ غير مرئيّ. أمّا زياد فقد فَصل بين شخصيّة المرأة المتخيّلة التي تتحدّث عنها الأغاني، وبين شخصيّة فيروز المغنّية، حين خفّف من عالم الإيهام وكسر أدواته، ليعلنَ الأغنيةَ مسارًا عمليّاً بكلماتها وبحالة تسجيلها وبإبراز الحوار بين المغنّية والكورسِ

الذي يرافقها، كما في أغنية «سلّملي عليه»: «أنا عمْ غنّي المذهبْ ولما بغنّي ردّوا عليه/وبعدو نفسو المذهبْ ولولا قدرتوا زيدوا عليه/وعودوا تبقوا عيدوا الكوبليه/سلّملي عليه سلّمْ.» لقد كان الأخوان رحباني كمن يتفنّن في أدوات المسرح الإيهاميّ. وأمّا زياد فاستطاع أن يَكسر الإيهامَ، وأن يؤكّد أدواتِ المسرحة ووسائلَ تحقيقها، وأن يوصلَ المتلقّي إلى حالة الإنكار dénégation، فأخْرجه بذلك من عالم الوهم، وجعله لا يرى في العمل المتخيّل صورةً بديلةً من العالم بل صورة حقيقيّة للعلاقات التي تَرسم ما يجري في العالم حوله، مستدعيًا بذلك حسَّه النقديَّ بالطريقةَ عينها التي رمى إليها بريشت في نظريّته عن المسرح الملحميّ.

لقد أعلن زياد التغييرَ منذ الأغنية الأولى التي كَتب كلماتِها منصور الرحباني ولحّنها لفيروز في فترة مرض عاصي: «سألوني الناس عنك يا حبيبي.» ففي هذه الأغنية، ومن خلال ربط كلماتها بالسياق الحقيقيّ الزمنيّ والحياتيّ الذي أُنتجتْ فيه (أيْ غياب عاصي)، حصل تطابقٌ بين أنا المتكلّم وأنا المؤدّي فيروز من خلال فعل «بغنّي،» فجعلنا نفكّر فيها كامرأةٍ حقيقيّةٍ لا كمجرّد صوتٍ لشخصيّةٍ متخيّلة: «بيعزّ عليَّ غنّي يا حبيبي/ولأوّل مرّة ما منكون سوا.» أمّا الأغنية الثانية «أنا صار لازم ودّعكم،» فقد بدأ زياد بها مرحلةً مهمّة وجديدةً تمامًا في مسار الأغنية العربيّة. فكما في الرواية الحديثة، صارت الكتابةُ موضوعَ الكتابة؛ وكما في المسرح حيث تكون مهنةُ الممثّل مضمونَ المسرحيّة، صارت الأغنية مع زياد تتحدّث عن الأغنية بشكلٍ جديدٍ لم يتطرّقْ إليه أحدٌ من قبل: فهو يلقي نظرةً نقديّةً على ماهيّة الأغنية التي وصفها بأنها «كلمات من ورق،» وعلى طبيعة حياة المغنّي («كلّ ليلة بغنّي بمدينة/وبحمل صوتي وبمشي ع طول/ولا غنّية نفعتْ معنا/ولا كلمة إلاّ شي حزين»)، وعلى العلاقة بين الأداء على الخشبة وبين الواقع الذي يعيشه المغنّي («أنا كلّ شي بقولو عم حسّو/وعمْ يطْلع منّي»)، وعلى الفرق بين الأداء والواقع («إذا ما بكينا ولا دمّعْنا/لا تفتكروا فرحانين»)، وعلى العلاقة بين المغنّي وجمهوره («أنا صار لازمْ ودّعكنْ وخبرّكنْ عنّي/أنا كلّ القصّة لو منكن ما كنت بغنّي»)، لا بل يذهب إلى حدّ إعلان تراجع قبول نمط الأغنية الرحبانيّة التقليديّة («موسيقيّي دقّوا وفلّوا/والعالم صاروا يقلّوا»). لقد كانت هذه الأغنية بمثابة نهايةٍ لكل شيء: ذهاب الموسيقيين، ذهاب الجمهور، ثم الفراق. كانت هذه الأغنية بمثابة إعلانٍ للاعتزال.

أما فيروز، فقد استطاع زياد أن يفْصلَ بين وظائفها المختلفة حين أعلن عنها كفيروز زوجةِ عاصي في «سألوني الناس،» وكمغنّية في «أنا صار لازمْ ودّعكن،» وكمؤدّيةٍ لا علاقة لها بسياق الكلام في «رفيقي صبحي الجين،» وكامرأةٍ في كلّ الأغاني التي تتحدّث عن العلاقة بين اثنين. لا بل قد ذهب بالأغنية إلى حدّ التجريد الخالص حين حذف كلماتِها وأعطاها عنوانًا ملتبسًا في «... وقمح،» فأوصل فيروز بذلك إلى الحالة الخالصة، وحوّلها إلى ما أفضل ما فيها: حوّلها إلى صوت.

دمشق

حنان قصّاب حسن

أستاذة المسرح في جامعة دمشق، عميدة المعهد العالي للفنون المسرحيّة في دمشق (٢٠٠٦ ـ ٢٠٠٩)، الأمينة العامّة لاحتفاليّة دمشق عاصمة الثقافة العربيّة لعام ٢٠٠٨، المديرة العامّة لدار الأوبرا في دمشق (اعتبارًا من تشرين الثاني ٢٠٠٩). لها مؤلّفات في المسرح وفنون العرض، أهمّها: **المعجم المسرحيّ - مصطلحات المسرح وفنون العرض** بالاشتراك مع د. ماري إلياس).



أسعد قطّان

فيروز ـ زياد: علاقة الكلمة بالموسيقى وأبعادها الدراميّة

الإطار المعرفيّ

الإطار المعرفيّ الضروريّ لتفحّص العلاقة بين الكلمة والموسيقى في ظاهرة فيروز ـ زياد هو إنتاجُ الأخوين رحباني، لا لأنّ زيادًا هو ابنُ فيروز وعاصي فقط، ولا لأنّ فيروز تشكّل حلقةَ وصلٍ بين المدرسة الرحبانيّة القديمة وزياد فحسب، بل أيضًا لأنّ إنتاجَ الأخوين يؤلّف الإطارَ المعرفيّ المرجعيّ لكلّ ما قام بعدهما من ظواهر موسيقيّة ـ شعريّة في لبنان، وربّما في العالم العربيّ. المدرسة الرحبانيّة مشروعٌ لغويّ ـ موسيقيّ ـ مسرحيّ ـ أدائيّ متكامل. ولأوّل مرّةٍ في العالم العربيّ، بدأ مع الرحابنة تفكيرٌ معمّقٌ في ماهيّة اللغة وإمكاناتها ووظيفتها، وذلك في ارتباطها بالموسيقى وما تقدّمه من طرق تعبيريّة، الأمرُ الذي يؤدّي إلى استكشافٍ دقيقٍ لأنواع العلاقة بين اللغويّ واللحنيّ ومعانيها.

لا بدّ، طبعًا، من دراسةٍ موسّعة، لم تقم بعد، لآليّات هذه العلاقة وأطرها ومضامينها. وسأكتفي هنا بالتعريج على ما أعتبره الأهمَّ بين المهمّ، وهو الترابطُ العميقُ بين الكلمة والموسيقى، أيْ حين تقترب الكلمةُ من الموسيقى وتقترب الموسيقى من الكلمة إلى أبعد حدٍّ ممكن. على هذا المستوى، لا بدّ من تفكيك النموذج القديم الذي يَفترض أسبقيّةَ الكلمة على الموسيقى في عمليّة خلق اللحظة المغنّاة؛ فعاصي ومنصور وزياد شعراء بقدر ما هم موسيقيّون، لا أسبقيّةَ عندهم للكلمة على الموسيقى في خلق الترابط، ولو سبق النصُّ اللحنَ. وأغلبُ الظنّ أنّ ثمّة علاقةً جدليّةً بين اللغة والموسيقى في عمليّة الإبداع الفنّيّ لديهم. للأسف، نحن نتعامل هنا مع ظاهرة لم تُقارَبْ علميّاً بعد. وأوّلُ غيث هذه المقاربة قد يكون دراسةً بيوغرافيّةً جدّيّةً عن الأخوين، أو ربّما عن عاصي منفردًا، يعوقها حتّى اليوم ما يحوط بالظاهرة الرحبانيّة ـ الفيروزيّة من نسيج أسطوريّ. كيف كان عاصي (أو منصور) يكتب ويلحّن؟ هل كان نشوء النصّ في صيغته النهائيّة متزامنًا مع التأليف الموسيقيّ؟ أسئلة كثيرة برسم الإجابة، برسم العلم، برسم المستقبل.

ثمّة سؤالٌ إبستيمولوجيّ مشروع: إلى أيّ مدًى يفي زيادًا حقَّه هذا الانطلاقُ من مدرسة الأخوين بوصفها إطارًا معرفيّاً نظريّاً؟ فالحقّ أنّ ثمة «صراعًا» بين زياد والإرث الرحبانيّ. وكلمة «صراع» هنا لا تتّخذ بالضرورة معنًى سلبيّاً، بل تشير إلى التفاعل والجدل، إلى الأخذ والردّ. وزعمي أنّ هذا الصراع لا نعثر عليه في الكثافة ذاتها، والعمق ذاته، لدى أيّ شاعرٍ أو موسيقيٍّ بعد الأخوين. يُفصح عن هذا الصراع، مثلاً، انتقادُ زياد بعض مظاهر العمارة الرحبانيّة، كالاستعانة «المفرطة» بالفولكلور في ارتباطه بالريف، والتعويلِ على لغة رومنطيقيّة ـ رمزيّة بعيدة عن الحياة اليوميّة. بيْد أنّ الظاهرة الأبرز التي تقول هذا الصراعَ هي التناصُّ الكبيرُ في المؤلّفات الزياديّة بالنسبة إلى إرث الأخوين والنمط الذي يعيد فيه زياد إنتاجَ الكلمة والنغم الرحبانيَّيْن: وذلك من التنويع على «طلّي اضحكيلو» (**بيّاع الخواتم**) في مسرحيّة **نزل السرور**، و«يا حبيبي كلّما هبّ الهوا» (في أسطوانة **بالأفراح**)، مرورًا بـ «مش سامع غنيّة راحوا» (في أسطوانة **مش كاين هيك تكون/البعلبكيّة**) و«يا ريت إنت وأنا بالبيت، بس كلّ واحد ببيت» أو «كيف طلّ الورد بشبّاكي مع إنّو ما دقّيتْ» («لا والله» من أسطوانة ...**ولا كيف/ناس من ورق**)، وصولاً إلى تجربة أسطوانة **إلى عاصي** الفريدة. زياد، في هذا كلّه، يستحثّ عشّاقه، ولا سيّما في أوساط الشباب، على ولوج مغامرة التعرّف إلى التراث، ليدركوا أبعادَ صراعه هو نفسه معه. وهو، فضلاً عن ذلك، يبرهن أنّه ابنُ البيت الرحبانيّ بامتياز: فبعضُ ما ميّز الأخوين في انطلاقتهما كان وقفةً نقديّةً حيال التراث، جدليّةَ تواصلٍ وانقطاعٍ مع التاريخ، قفزةً إلى مستقبلٍ مجهولٍ تهبّ عليها ريحُ إعادة نظرٍ جذريّةٍ في قوالبِ الماضي ومعاييره. فإذا كان وصفُ بعض سمات هذا «الصراع» على شيءٍ من الصواب، أصبح من الجائز إبستيمولوجيّاً الانطلاقُ من الأخوين، من دون التمترس عندهما، بغيةَ استقراء ملامح العلاقة بين الموسيقى واللغة في التعاون الفيروزيّ ـ الزياديّ.

أعود إلى الترابط الذي أشرتُ إليه أعلاه، لأوردَ عليه أمثلةً ثلاثةً من عشرات يمكن التطرّقُ إليها:

أوّلاً: الترابط الوجدانيّ، أي انغماس الموسيقى والكلمة في الحالة الوجدانيّة ذاتها (الحزن، الفرح، إلخ). وهذا ما تعبّر عنه، نموذجيّاً، أغنيةُ «لا إنتَ حبيبي» في صيغتها الرحبانيّة القديمة. هذا الترابط لا علاقة له ببطء الموسيقى أو سرعتها، بل بالمناخ العامّ والأداء. أغنية «يارا» مثلاً، تصلح للمقارنة. فالنصّ والموسيقى والأداء فيها تنمّ، كلُّها، عن فرحٍ عميق، على الرغم من البطء النسبيّ للإيقاع.

ثانيًا: الترابط الدراميّ، أيْ تزامن التطوّر والتصاعد بين اللغة والموسيقى. يَحْضرني هنا مثلُ «سمعنا بهالليل» من مسرحيّة **يعيش يعيش**: «القمر إنصاب/القمر إنطفى/وقع بالبحر/وأكلو السمك.»

- **ثالثًا:** الترابط التصويريّ، أي التعبير بالموسيقى عن المعنى اللغويّ. ثمّة أمثلة كثيرة على ذلك في التراث الرحبانيّ، لعلّ من أبرزها مقطعًا مستمدّاً من افتتاحيّة **جبال الصوّان**: «هروب، هروب/متل الغزال الخايف/متل الهدهد من وجّ الصيّادي.»

بين التباعد والترابط

إذا كان الترابط اللغويّ ـ الموسيقيّ يشكّل أحدَ أبرز مداميك الإنتاج الرحبانيّ العملاق، فإنّ ما يتبدّى، للوهلة الأولى، هو أنّ زيادًا، في أعماله الفيروزيّة، يَطمح إلى تكريس تفلّت الموسيقى من الكلمة عنوانًا لتجربته. ففي «حبّيتك» (من أسطوانة **معرفتي فيك**) تأليفٌ موسيقيّ ينطلق من نواةٍ لغويّة ـ موسيقيّة رحبانيّة قديمة، تكاد تقتصر على كلمةٍ واحدة، مع استبعادٍ شبه كلّيّ لبنية العمل الداخليّة في صيغته الرحبانيّة. وفي «يارا،» كما استرجعها زياد بصوت فيروز لأوّل مرّة في كونسرت پيرسي (فرنسا)، إدخالٌ للأغنية في أجواء حزنيّةٍ مفرطةٍ تنأى عن المناخ الأساسيّ، وضربةٌ قاصمةٌ لجماليّة النصّ الشعريّ، كما وضعه سعيد عقل، عبر اقتطاع زياد المطلعَ وإحدى الجمل الأخيرة «تصلّي يا ربّ يصيّرو خيّي كبير،» واتّخاذهما مجرّدَ معْبرٍ لتأليفٍ موسيقيٍّ حرٍّ لا يرتبط عضويّاً بالأصل. ولعلّ أبرز مثلٍ على هذا التفلّت استرجاعُ زياد، في «يا ليلي ليلي» (من أسطوانة **كيفك إنتَ**)، نمطَ الليالي التراثيّ، وذلك عبر استغنائه عن كلّ كلام ما عدا عبارة «يا ليل،» التي يبني عليها صرحًا موسيقيّاً يَجمع بين الطرب والحسّ الموسيقيّ الحديث. قد يوحي هذا بأنّ زياد، في لجوئه على هذا النحو إلى نمط «الليالي،» إنّما يستلهم نموذجًا تراثيّاً يَسبق الرحابنة، تتفلّت فيه الموسيقى من الكلمة. بيْد أنّ مَن يكتفي بمثل هذه الملاحظة يُسقط الأهمّ: فزياد يسترجع ويتصارع في آن، ويستنجد بالتراث ليثور عليه؛ ذلك أنّه ينـزع عنه صفةَ المقدّس عبر إدخاله فلكَ نمطٍ محْدثٍ من إنتاج الجملة الموسيقيّة، ومن تشكيل الفكرة الموسيقيّة على وجه العموم. أمّا اختتام زياد هذا العمل الموسيقيّ بصوته على عبارة «يا عين،» فليس إلاّ رمزًا إضافيّاً لجدليّة القرب والبعد حيال التراث. وتبلغ ظاهرةُ تفلّت الموسيقى في تجربة زياد مع فيروز ذروتَها حين يستعين بصوتها لإداء دندنةٍ غير كلاميّة، لا وظيفة لها إلاّ خدمة جمال الميلوديا، وذلك في مقطوعة موسيقيّة مثل «ضيعانو» (من أسطوانة **كيفك إنتَ**).

غير أنّ التمعّن في المنتَج الفيروزيّ ـ الزياديّ يبيّن أنّ التحليل الذي قمنا به أعلاه، تحت خانة «تفلّت النغم من النصّ،» لا يستغرق تجربة زياد مع فيروز، ولا يحوط بأبعادها كافّةً، إذ لا يمثّل إلاّ مظهرًا واحدًا ينبغي ألاّ يَحجب المظاهرَ الأخرى. فالرحبانيّ الصغير، على غرار النهر الذي تفجّر منه، يُتقن لعبةَ الترابط بين اللغة والموسيقى، ويَقبض على مفاتيحها. وهو لا يتردّد في ولوجها، واستكشافِ دهاليزها، حين يملي عليه حسُّه الفنّيُّ ذلك. فنجده، مثلاً، في «أنا صار لازم ودّعكن» (من أسطوانة **كيفك إنتَ**) يضفي على الجزء الأوّل من الأغنية، التي يغيب عنها تمامًا التقسيمُ التقليديّ إلى مذهبٍ وكوبليهات، مناخًا مهيبًا يليق بفكرة المطربة التي تودِّع جمهورَها كأنّها تستبق الوداعَ الأخير؛ فيما يقع الجزءُ الثاني الذي تستهلّه عبارةُ «بكرا برجع بوقف معكن» تحت سيطرة مناخ من نوع آخر، فيه الكثيرُ من التهلّل والغبطة، وذلك خصوصًا بفضل تغيير المقام والإيقاع. ويَعرف زياد كيف يضفي على «زَعَلي طَوّل» جوّاً هو مزيجٌ من الحزن والحيرة والحنين، بما ينسجم انسجامًا تامّاً مع الشعر، وذلك عبر لحنٍ يتّسم بالكثير من السهل الممتنع؛ ولعلّ شيئًا من هذا ينطبق أيضًا على مقطوعةٍ حديثةِ العهد من إنتاجه هي «أنا فزعانة» (من أسطوانة **...ولا كيف**). حتّى إنّ الرحبانيّ الصغير يخوض في «وحدن» تجربةً بالغة الصعوبة إذ يقارع، في لحنه الأسراريّ، المناخَ المعقّدَ المنبعثَ من كلمات طلال حيدر ذاتِ النمط الشعريّ المحدث.

ولا يندر أن يستنجدَ زياد بقاعدة التصعيد الشعوريّ في المناخ النغميّ، على نحوٍ يتّفق والتصعيدَ الدلاليَّ في المعنى. وفي هذا أمثلة عدّة لعلّ أبرزَها عبارة «اللي عمْ بيحكوا اليوم هَوْ غيْر اللي ماتوا/اللي معتّر بكلّ الأرض دايمًا هوّي ذاتو» في التحيّة إلى المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة، وقد غنّتها فيروز في بيت الدين بعد ظهورها بأعوام عديدة على شريط **انا مش كافر**. يضاف إلى ذلك، التصعيدُ الملاحظُ في الجو النغميّ عند عبارة «الأرض لكم، قدّسوا الحرّيّة» في المقطع الجبرانيّ الذي لحّنه زياد لفيروز، خائضًا بكثيرٍ من البراعة تجربةَ تلحين اللغة الفصحى، بعدما برهن، قبلها، عبقريّتَه الموسيقيّة في تلحين نصٍّ معقّدٍ شعريّاً مثل «وحدن،» يختلف كلَّ الاختلاف عن اللغة المباشرة التي اعتاد زياد كتابتها لفيروز، أو عن اللغة الحرّاقة المسبوكة سبكًا متينًا كما في قصائد جوزيف حرب. والظاهرتان جديرتان بالانكباب عليهما درسًا للخروج بتقويمٍ متوازنٍ للألحان التي وضعها الرحبانيّ الصغير.

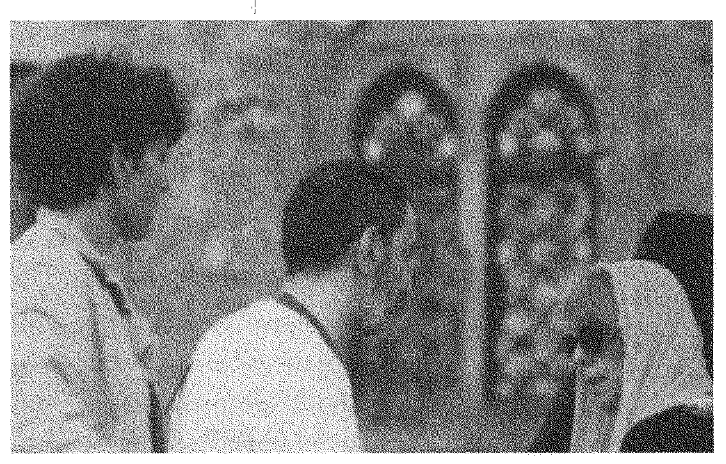
أمّا في رائعة زياد الفيروزيّة «انشالله ما بو شي» (في أسطوانة **...ولا كيف**) فيطالعنا نوعٌ آخر من الارتباط بين اللغة والموسيقى، موقعُه التداخلُ الوثيقُ بين الإيقاع الشعريّ والإيقاع النغميّ، بحيث يتولّد الإيقاعان، الواحدُ من الآخر، في التوزّع والتقطيع؛ فإذا بنا أمام عمارةٍ موسيقيّةٍ ـ كلاميّةٍ تعيد إنتاجَ ذاتها، في كلّ لحظة، وذلك بفضل جملٍ تتكسّر لتتعمّرَ من جديد، حتّى إنّ السامع يضْحي غيرَ قادرٍ على الجزم في مَن يصنع الإيقاع: أهو النصّ أم الموسيقى؟ ويزيد في

تعميق هذا الانطباع ما يبدعه زياد في هذه المقطوعة «الشعبيّة» من تداخلٍ غير مألوف بين الأصوات والأنغام والمقامات والآلات الموسيقيّة. والحقّ أنّه إذا كان زياد في «الأرض لكم» مقيَّدًا بكلمات جبران المترجّحة بين الشعر والنثر، وفي «وحدن» مرتبطًا بالدفق الشعريّ الفذّ لدى طلال حيدر، فإنّه في «انشالله ما بو شي» ينطبق عليه ما ذكرتُه أعلاه من ضرورة تغيير النموذج المعرفيّ لجهة أسبقيّة الكلمة على اللحن. ففي تصوّري أنّ هذه الأغنية، على قصرها وبساطة معانيها، تمثّل نموذجًا بالغَ التعقيد من حيث التداخل الإيقاعيّ بين الشعر والموسيقى، حتّى إنّها تكاد تكون فريدةً من نوعها على هذا المستوى.

عناصر أخرى

ثمّة مظاهرُ أخرى في الإنتاج الفيروزيّ ـ الزياديّ تستوقف مَن ينقّب عن وجوه العلاقة بين الموسيقى واللغة. ففي «أنا فزعانة» مثلاً، تتوقّف الموسيقى، على نحوٍ شبهِ كلّيّ، عند كلمات «عطيني خمس دقايق بس،» لتعاود حضورَها بكثافةٍ ملحوظة لدى عبارة «إتسمّع عالموسيقى،» متمحورةً حول أمواجٍ نغميّةٍ بهيّةٍ تلعبها آلةُ التشيللو. إلى ذلك، يستعين زياد بالأمثال الشعبيّة في تركيب أوزانه الشعريّة، كما في «تنزكر ما تنعاد» (في أسطوانة **...ولا كيف**)، أو في خلق النصّ المغنّى، كما في عبارات مثل «ملاّ إنتَ» و«مش فارقة معاي» (من أسطوانة **كيفك إنتَ**) و«لعلّ وعسى» (في أغنية «صباح ومسا» من أسطوانة **...ولا كيف**) و«الحكي مش متل الشوفة» (من أغنية «انشالله ما بو شي»). وهو، تلحينياً، لا يخشى الأوزانَ القصيرةَ جداً («خلّيك بالبيت» من أسطوانة **معرفتي فيك**) أو الطويلة جداً («مين قلّك تستسهل تكْذب دايمًا عا مرا/مبارح عالوصلة مفتّشلي غراضي ومفتّحلي علبي» من أغنية «ضاق خلقي يا صبي» في أسطوانة **مش كاين هيك تكون**). كما أنه لا يتراجع أمام النصوص الشعريّة الرفيعة، عامّيّةً كانت أو فصحى، بل يضفي على نصوصها إيقاعاتٍ موسيقيّةً تكثّف المعنى («ماذا بعد قتال اثنين»: نصّ من جبران) أو ترْصد تغيّراته في النصّ الشعريّ (لاحظْ، مثلاً، في أغنية «وحدن» تغيّرَ اللعبة الإيقاعيّة للتشديد على الانتقال التصعيديّ من صيغة الغائب، في «وحدن بيبقو متل زهر البيلسان،» إلى صيغة المخاطب الجمع في «يا ناطرين التلج ما عاد بدكن ترجعوا»).

بيْد أنّ مِن أبرز ما يسم التجربة الفيروزيّة ـ الزياديّة ما أضفاه زياد على الأغنية الفيروزيّة المسجّلة في الأستوديو، أو المؤدّاة على الخشبة، من مسرحةٍ تتّسع تارةً، وتنحسر طورًا. هكذا، نجده ينتقل بالسامع، على



فيروز وزياد وريما الرحباني في بيت الدين، ٢٠٠٠.

أسطوانة **كيفك إنتَ**، إلى أجواء التمارين التي يرافقها مزاحٌ وضحك، مخْرجًا فيروز من هالتها الأسطوريّة، ويتدخّل في بيت الدين في العمليّة الغنائيّة من كواليس الأوركسترا. ويزيِّن لي أنّ أحدَ أهمّ مظاهر المسرحة هو التهكّم الذي يسْرف زياد في استخدامه، بغية إعادة تشكيل العلاقة بين السامع والمسموع، وذلك على مستوياتٍ عدّة، منها استخدامُ الفصحى: «تعمِّرْ وتجيب ولاد» (في أغنية «تنزكر ما تنعاد»)، والتنويع غير المألوف على عبارات ذات مدلولٍ معنويّ تقليديّ: «والله رح موت فيك (...) شو بدّك فيّي إذا متتْ فيك» (في أغنية «عندي ثقة فيك» من أسطوانة **معرفتي فيك**). أمّا في ما يختصّ بالتهكّم ذي الطابع المسرحيّ، لجهة العلاقة بين الموسيقى واللغة، فثمّة أمثلةٌ عدّةٌ، منها التضادّ في أغنية «لا والله» بين ما تطالب به فيروز («كلمة كلمة يا حبيبي تإفهم عليك») وما يهيمن على الأغنية من رشاقة الإيقاع وسرعة رصف الكلمات، التي تبلغ ذروتَها في عبارة: «سمّ وهمّ وغمّ وذمّ وقدح وتشهير.» مثل هذا التضادّ الساخر نقع عليه أيضًا في رائعة فيروز «عُودك رنّان» (من أسطوانة **معرفتي فيك**)، حيث يستغني زياد عن آلة العود لصالح البزق، على الرغم من أنّ كلمات الأغنية تغالي في مدح النشوة الطربيّة الصادرة من عزفِ موسيقيٍّ يُدعى «علي» على العود. ولمن يهوى تتبّعَ آثار الموسيقى اللغويّة ـ وهذا لا علاقة له مباشرة بالمسرحة، بل بالعمل المركّز والدؤوب على اللغة، الذي يطالعنا به زياد في أعماله ـ أكتفي هنا باللفت إلى الدور الذي يضطلع به حرفُ «العين» في مطلع هذه الأغنية، ولا سيّما أنّ الشعراء، في العادة، نادرًا ما يلجأون إليه، حين يرغبون في إنشاء مجانسة (alliteration).

خاتمة

خاتمة الحديث أنّ هذه الملاحظات، التي تتناول العلاقةَ بين اللغة والموسيقى في الإرث الفيروزيّ ـ الزياديّ، لا تختتم، بل تفتتح. طبعًا، ثمّة محاولاتٌ قيّمة انكبّتْ على التراث الفيروزيّ، في وجهيْه الرحبانيّ والزياديّ. إلاّ أنّ الجهد العلميّ في هذا المضمار ما برح خجولاً قياسًا بطليعيّة الظاهرة وأثرها في المجتمع. يضاف إلى ذلك طابعُ هذه المحاولات الفرديُّ، وافتقارُ بعضها أحيانًا إلى وضوح المنهج وصرامته.

يخيّل لي أنّ أهمّ ما علينا أن نركّز عليه، بالنسبة إلى الظاهرة التي نتدارسها، هو طابعُ التحلّق العلميّ، في ملفّاتٍ وندواتٍ تضمّ باحثين من نُطُقٍ معرفيّةٍ مختلفة، يتحرّوْن الظاهرةَ الثقافيّةَ ذاتَها من زوايا عدّة. وما ندعو إليه هو الانتباهُ إلى التفاصيل والعناية بها، بعيدًا عن الكليشيهات التي بات بعضُهم يردّدها معتبرًا أنّه، بذا، يحلّل الظاهرةَ الرحبانيّة، فيما هو يقع، على الأغلب، في تجربة اختزالها. فما هي المفاصل الكبرى في كلا التجربتين؟ وما مدى دقّة القول إنّ التجربة الرحبانيّة القديمة مع فيروز مستمدّةٌ، بالدرجة الأولى، من الريف، فيما تجربة زياد مع «الستّ» صادرةٌ من مجتمعٍ مدينيّ؟ أين موقع **هالة والملك** و**الشخص** و**ناطورة المفاتيح** و**المحطّة** و**لولو** في مثل هذا التصنيف؟ وماذا عن نمط «أغنية القبضايات» («عيني عيني على محضرها،» «سيف المراجل حَكَم») التي اخترعها الأخوان رحباني، وهي أغنية مدينيّة مئة في المئة؟ ثمّة، مثلاً، كلامٌ كثيرٌ على رياديّة «البوسطة» في تجربة زياد ـ فيروز، ولكنْ ماذا عن «سلّملي عليه» (من أسطوانة **مش كاين هيك تكون**)، أو «فيكن تنسوا صور حبايبكن» (من أسطوانة **كيفك إنت**)، أو «من يوم اللي تكوّن» ذات التركيبة اللحنيّة المتطوّرة والمعقّدة في آن؟ ماذا عن تقاطع الأخوين وزياد في استعادة سيّد درويش، وكيف تمّت هذه الاستعادة، وما هي دوافعها وآليّاتها وترسّباتها في لاوعينا الموسيقيّ؟

هذه الأسئلة تستحضر كلَّ إشكاليّة القديم والحديث، الثابت والمتحوّل، الكلاسيكيّ والطليعيّ، المنمّط والخارج عن التنميط، وكذلك إشكاليّة الذاكرة والتراث في تشكيلهما الحاضر والمستقبل. فلا مناصَ من مقاربتها بما يقتضيه العلمُ من أناةٍ وتجهّد. ولا ريب في أنّ التجربة الفيروزيّة ـ الرحبانيّة ـ الزياديّة موقعٌ ثقافيّ ممتاز لمثل هذه المقاربة.

لائحة مراجع مختارة

نبيل أبو مراد، **الأخوان رحباني: حياة ومسرح ـ خصائص الكتابة الدراميّة** (بيروت: دار أمجاد، ١٩٩٠).

فوّاز طرابلسي، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة** (بيروت: دار رياض الريّس للكتب والنشر، ٢٠٠٦).

أسعد قطّان، «الممارسة السياسيّة في المسرح الرحبانيّ: الوعي الجماعيّ بديلاً من القيادة الفرديّة،» **نهار الشباب**، ١٤/١٢/١٩٩٣، ص ١٣.

ــــ، «صورة الملك في **ناطورة المفاتيح**: مجده باطل، إنْ لم يصبح التاجُ لعبةً في أيدي الأطفال،» **نهار الشباب**، ٢٧/٢/١٩٩٦، ص ١٦.

ــــ، «**محطّة** الرحابنة: قراءة تحليليّة،» **حوليّات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة**، جامعة البلمند ١١ (٢٠٠١)، ٥٥ ـ ٦٥.

نزار مروّة، **في الموسيقى اللبنانيّة العربيّة والمسرح الغنائيّ الرحبانيّ** (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨).

Christopher Stone, **Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Nation** (Oxford: Routledge Studies in Middle Eastern Literatures, 2007).

Ines Weinrich, "Notes of Salvation and Joy: The Repertory of Fayruz and the Rahbani-Brothers," in: **Crisis and Memory in Islamic Societies**, ed. by Angelica Neuwirth & Andreas Pflitsch, Beirut 2001 (Beiruter Texte und Studien 77) 483-497.

Ibid., “Fairuz und die Vergangenheit: Informationsprojekt Naher und Mittlerer,” **Osten** 20 (1999) 15-17.

Ibid., “Ideologie und religiöse Symbolik im Libanon: Die Sängerin Fairuz,” **Forschungsforum/Bamberg** 11 (2003) 58-64.

Ibid., **Fayruz und die Brüder Rahbani. Musik, Moderne und Nation im Libanon**, Würzburg 2006.

أسعد إلياس قطّان

درس اللاهوت في جامعة البلمند. حاز الدكتوراه من جامعة ماربورغ (ألمانيا، ٢٠٠٠). شغل منصب أُستاذ مساعد في «معهد التاريخ والآثار والتراث المشرقيّ» التابع لجامعة البلمند (٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٤). وهو يشغل، منذ العام ٢٠٠٥، كرسيّ اللاهوت الأُرثوذكسيّ في جامعة مونستر (ألمانيا)، ويدير، حاليّاً، مركز الدراسات الدينيّة في الجامعة ذاتها.

أكرم الريّس

«معرفتي فيك»: بدايات... ونقرة بيانو!

تسعى هذه المقالة إلى الإضاءة على العناصر اللغويّة والموسيقيّة والدراميّة في أغنية «معرفتي فيك» لفيروز وزياد، انطلاقًا من قراءةٍ تحليليّةٍ لنتائج بعض الدراسات الواردة في ملفّي الآداب عن زياد الرحباني، وبالأخصّ أبحاث حنان قصّاب حسن وطلال وهبه ومازن حيدر. كما تسعى إلى الإحاطة التوثيقيّة بظروف إنتاج هذه الاغنية وتلقّيها.

أولاً: تعريف العمل

صدرتْ أغنية «معرفتي فيك،» وهي من كلمات زياد وتلحينه وتوزيعه، ضمن أسطوانة تحمل العنوانَ ذاته في ربيع العام ١٩٨٧، وهي من إنتاج شركة ريلاكس إن. وتحتوي هذه الأسطوانة على ثماني أغنيات هي: «خلّيك بالبيت،» «رحْ نبقى سوا،» «معرفتي فيك،» «لبيروت،» «الأولى،» «الثانية،» «ما قدرت نسيت،» «عودك رنّان.» وجميعُها من تلحين زياد وتوزيعه، ما عدا «لبيروت» التي هي من أعمال يواخين رودريغو، وقطعتين موسيقيتين وتنويعة، إحداها هي إعادةُ توزيع لأغنية «عينطورة» لفيروز والأخوين رحباني. أما النصوص فتشارَك بها زياد وجوزف حرب الذي قدّم أربعةً منها.

تتّصف هذه الأغاني بتعدّد الأنواع والروافد. فمنها المتصلُ بأجواء أغاني فيروز مع الأخوين رحباني («ما قدرت نسيت»)، ومنها الشرقيّ ذو الطابع الكرديّ («عودك رنّان»)، ومنها المقتبَسُ («لبيروت»)، ومنها (مثل «الأولى» و«الثانية» و«معرفتي فيك» و«مقدّمة ٨٣») ما تبرز فيه خصوصيّةُ زياد بوضوحٍ أكبر ويَبرز فيها تأثّرُه بالجاز وموسيقى الأفارقة ــ الأميركيين والموسيقى الكلاسيكيّة. وهذا التنوّع يحمل، بلا شكّ، ملامحَ التعاون الفنّيّ بين فيروز وزياد، التي ستزداد ترسّخًا في الأعمال اللاحقة.

ثانيًا: الأطر

هذه الأسطوانة هي العمل الثاني المستقلّ لفيروز وزياد بعد وحدن (١٩٧٩). تمّ التسجيل في استديو باي باس لزياد خلال الحرب اللبنانيّة عامَيْ ١٩٨٣ و١٩٨٤ كما هو مذكور على الغلاف الخلفيّ للأسطوانة. ولم تصدرْ إلا بعد ثلاث سنوات من انتهاء التسجيل لأسبابٍ يعزوها زياد إلى ظروف الحرب، وعدمِ توفّر الإنتاج، والحذرِ الفيروزيّ:

أ ــ فالحرب هجّرتْ عددًا لا يستهان به من الموسيقيين المحترفين الذين يتّكل عليهم زياد في تنفيذ أفكاره الموسيقيّة الجديدة، وسَلبتْ مقوّماتِ الحدّ الأدنى من الخدمات والبنى التحتيّة الضروريّة لتنفيذ أعمالٍ بالشروط التقنيّة التي يتطلّع إليها زياد وفيروز معًا.

ب ــ أما ظروف الإنتاج، فلم تكن أفضلَ بكثير، خاصةً بعد رفض «صوت الشرق،» وهي الشركة المنتجة للجزء الأكبر من ريبرتوار فيروز الموجود في السوق، إنتاجَ أسطوانة **معرفتي فيك** بحجّة عدم ملاءمتها للذوق المحلّيّ. ويروي زياد تفاصيلَ استماع جوزف شاهين من الشركة المذكورة إلى الأسطوانة: «جاء جوزف إلى مكتبي السابق في استديو باي باس، وكانت الحربُ على أشدّها في بيروت. وضعتُ له الشريط، واستمع إليه كاملاً من دون أن ينبس بكلمة. بعد انتهاء الشريط، نظر إليّ في صمت ثم قال فجأةً: هيْدا شي لبرّه.»[1] وهكذا بقي العملُ في الإدراج، إلى أن تمّ الاتفاقُ مع شركة ريلاكس إنْ، التي تبنّته ووافق صاحبُها أحمد موسى على إصدار الأسطوانة بكافّة أعمالها ومن دون أيّ تدخّل أو شروط فنيّةٍ مسبّقة.

ج ــ تتأنّى فيروز في خياراتها الفنيّة، وتدرس الأعمالَ جيّدًا قبل المضيّ في تنفيذها، على الرغم من أنّها في ترقّبٍ دائم، وأملٍ متواصلٍ في كلّ جديدٍ تحمله الأيّام. وهذا ما يجزم به زياد حين يقول إنّ فيروز:

«اقتنعتْ بالعمل كلياً قبل القيام به لأنّها تخاف خوضَ أيّة تجربة قبل التأكّد منها بشكل تامّ... فأغنية مثل 'زعلي طوّل'. [ما قدرت نسيت] لم يأخذْ قرارُ غنائها من فيروز وقتًا طويلاً لأنها قريبة من جوّها القديم، بعكس أغنية 'معرفتي فيك' التي اعتبرتْها تجربةً جديدةً بالنسبة إليها، ولكنها لم تُلزَمْ بها؛ والسببُ الوحيدُ في غنائها لها هو أنها أحبّتها... [أما] لحن 'خلّيك بالبيت' [فقد] سمعتْه للمرة الأولى سنة ١٩٨٠، وسجّلتْه عام ١٩٨٣، ووصل للناس على كاسيت عام ١٩٨٧. هذا الوقت يبدي مدى حذرها في اختيار الألحان التي يمكن أن ترضى بها ببعدٍ أكيدٍ عن أيّ تهور.»[2]

١ ــ محمد سويد، «زياد الرحباني: فيروز أَطْلقت يدي وستقدّم جديدًا وأغانيَ لم تخترها من قبل،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٠/٧/٢٩.

٢ ــ ريم الجندي، «زياد الرحباني: الفرح ليس مهنتي،» **الأفق**، ١٩٨٧/٦/٣.

كما أنّ زيادًا نفسه يعترف بأنه يدقّق كثيرًا «قبل الإقدام على تبنّي أيّ عمل. وهذا ما تعلّمناه، أنا وأمّي، من الرحابنة.»[1]

ثالثًا: العبور إلى التغيير

يشير الباحثُ البريطانيّ جون بلاكينغ أنّ التغيير الموسيقيّ والثقافيّ ليس نتيجةً للاحتكاك الثقافيّ أو الهجرات أو التغيّرات التكنولوجيّة وطرق الإنتاج، بقدر ما هو نتيجةٌ للقرارات التي يتّخذها أفرادٌ إزاء العمليّة الموسيقيّة أو إزاء الممارسات الاجتماعيّة والثقافيّة انطلاقًا من تجاربهم في الموسيقى والحياة الاجتماعيّة.[2] ففيروز الآتية من تجربةٍ طويلةٍ مع الأخوين رحباني ليست بعيدة عن محاولات التغيير، على الرغم من استقرار تلك التجربة لاحقًا وتحوّلها إلى ذاكرةٍ جماعيّةٍ، وإلى مرجعيّةٍ وجدانيّةٍ تشكّلتْ بها أحاسيسُ أجيالٍ عدّةٍ تلت. كما أنّ تعلّق اللبنانيين بتراث فيروز ازداد خلال الحرب، وشكّل خشبةَ خلاصٍ لهم من الدمار العارم، وأشعرَهم بالحنين الكبير إلى أيّام ازدهارٍ تحوّلتْ إلى «مجدٍ من رماد.»[3] على أننا لا ننسى أنّ الحرب كانت بالنسبة إلى لبنانيين آخرين عنصرًا أساسيًا «في كسر المبنى الإيديولوجيّ الذي فرض مجموعةً من المحرّمات الثقافيّة وشلّ قدرةَ الأدب على التعبير عن المعيش بلغته»؛[4] وكذلك الأمرُ في السينما والمسرح.

قرار التغيير عبّرتْ عنه فيروز بالتزامها العبورَ إلى رحابٍ فنيّة جديدة مع شريكها الفنيّ الشابّ. كما أنها صرّحتْ مرارًا في مقابلاتها القليلة أنّ «قدر الفنّان هو القلقُ الدائم والبحثُ الدائم... وكلّما تلاشى حلمٌ، أشرق مكانَه حلمٌ آخر.»[5]

لكنْ ما هو استعدادُ جمهور فيروز لتقبُّل نتيجة «قدر القلق والبحث،» خصوصًا في الظروف التي أشرنا إليها؟

عند صدور أسطوانة **معرفتي فيك**، تراوحتْ ردودُ الفعل بين القبول الشغوف والرفض الكامل. وتعرّضتْ فيروز لحملةٍ صحفيّةٍ شعواء أنذرتْها ببداية نهايتها. وهذا ما دعا زيادًا إلى الردّ الآتي:

«إنّ التهويل القائم حول أسطوانة فيروز الجديدة، بالقول إنّ فيروز قد تغيّرتْ أو تحوّلتْ، أكبرُ بكثير من الواقع... [إذ إنّ أكثر] من نصف موادّ [الأسطوانة] ليس ببعيدٍ عن جوّ فيروز القديم... والمؤكّد أنّ أسهل طرق الهجوم هي استخدامُ المسلَّمات التي لا يُسمح بالاقتراب منها. ومن الطبيعيّ أن يحارَبَ كلُّ مَن يجرؤ على محاولة التغيير ولو قليلاً في سياقِ ما يمرّ. وهذه الحرب لم تكن ولا مرةً من الناس، لأنهم إمّا أن يحبّوا العملَ الفنيّ وإمّا أن يكرهوه دون الدخول في جدليّة محاربته... [كما أنّ] اعتبار دخولها هذه التجربة 'ورطة' أمرٌ غيرُ وارد لأنها وحدها صاحبةُ القرار الذي تأثّر بشكلٍ فعليّ بالجوّ الرحبانيّ الذي عاشته. هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى، فالتناقض الذي حصل حول العمل هو أمرٌ جيّدٌ على ما أعتقد، لأنه يثبت وجودَ طرحٍ جديدٍ لم يكن من قبل... أما المهمّ في اكتمال هذه التجربة فهو استمراريّتها.. التي تجعله أقربَ للناس.»[6]

وهذا فعلاً ما حصل بعد توالي أعمال فيروز وزياد، من **كيفك إنتَ** حتى **...ولا كيف**؛ فارقامُ مبيعاتها الكبيرة، وتهافتُ الناس على حفلات بيت الدين، تشير إلى توسّع قبولهم لها. أما فيروز فلا تتردّد بالقول إنها تريد أن تكوّن مع جمهورها «مستقبَلاً لفنّها وأن تزرع في قلبه ورودَ اللحظات الآتية.»[7]

رابعًا: أغنية «معرفتي فيك»

عبّر زياد عن رغبته في العمل مع فيروز في شكل جديد، على الرغم من صعوبة هذا الأمر نظرًا إلى الريادة الفنيّة التي حققتْها مع الأخوين رحباني. واعتبر أنّ هنالك «أكثرَ من طريقة للتعبير عن الحبّ على صعيد الكلام؛ [وأمّا] على صعيد الموسيقى، فهناك ألوانٌ لم تجرِّبْها بعد.»[8] في القسم الحاليّ سنحاول أن نحدّد بعضَ الجديد الذي قدّمه زياد إلى فيروز، وذلك من خلال مقاربة أغنية «معرفتي فيك.»

تروي هذه الأغنية على امتداد دقيقتين وأربع عشرة ثانية قصّةَ امرأةٍ تسْرد مراحلَ تجربتها العاطفيّة مع حبيبها، ومن خلالها تُبلور موقفَها منه ومن علاقتهما، وذلك عبر خمس فقرات:

- الأولى (٢٠ ثانية): تبدأ بالبيانو مفتتحًا مقدّمتَها الموسيقيّة على مقام النهاوند، وتتخلّله رندحةٌ فيروزيّة وتريّاتٌ متماوجة تمهّد للدخول في حالة تلك المرأة النفسيّة والوجدانيّة.
- الثانية (١٧ ثانية): تُعرِّف فيها المرأة، وهي الشخصيّة الرئيسيّة في الأغنية والوحيدة التي «تظهر» للمتلقي، بداياتِ قصّتها مع حبيبها التي نشأتْ بعد ملل

---

١ ـ إيفانا مرشيليان، «زياد الرحباني: مشروعي الأكبر... مؤجّل،» **الأسبوع العربيّ**، ١٩٩٥/٦/١٢.

٢ ـ John Blacking, "Identifying Process of Musical Change," **The World of Music**, Vol. XXVIII, No.1, 1986.

٣ ـ من أغنية «لبيروت،» كلام جوزف حرب.

٤ ـ إلياس خوري، «الرواية والروائيّ والحرب،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٦/١/٢٢.

٥ ـ عبدو وازن، «فيروز لـ **الوسط**: يحملني صوتي ولا أحمله... وأينما كنتُ فأنا أغنّي في وطني،» **الوسط**، ١٩٩٤/٢/٢٨ .

٦ ـ ريم الجندي، مصدر سبق ذكره.

٧ ـ مريم شقير أبو جودة، «فيروز: ميلاد لبنان المجيد مع الميلاد المجيد،» **الشبكة**، ٢٤ ـ ١٩٩٠/١٢/٣١.

٨ ـ بول شاوول، «زياد رحباني لـ **المستقبل**: صار مطلوبًا من الرحبانيين تغييرُ الأسطوانة،» مجلة **المستقبل**، ١٩٨٠/١/٢٦.

و«زعل» عانتهما: «معرفتي فيك/إجت عازعلْ/معرفتي فيك/ما كانت طبيعيّة/من بعد مللْ.» ويأتي ذلك في أجواء موسيقيّة تشكّل امتدادًا لما سمعناه في الفقرة الأولى.

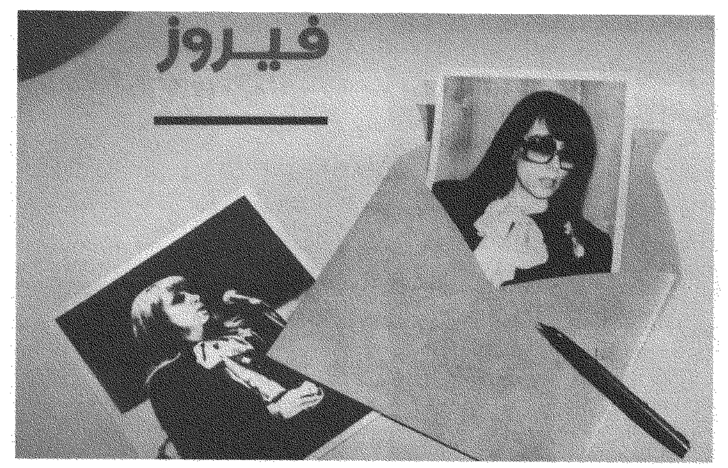
ـ الثالثة (٢٨ ثانية): تَشْرح فيها المرأة، بتفصيلٍ أكبر، حيثيّاتِ هذه العلاقة قائلةً: «حبّك إلي/بلّش متل الشفقة/كان بدّي حنان/وما كنت سئلانة وعلقانة بهالحلقة/محتاجة إنسان.» ويستمرّ التدفّق الموسيقيّ المتهادي على مقام النهاوند، ويتمّ ضبطُ إيقاعه عبر البيانو. وتنتهي هذه الفقرة بنقرة بيانو (صول/sol) تُشكّل فاصلاً محوريّاً بين الفقرات الثلاث الأول وما يليها.

ـ الرابعة (٤١ ثانية): وهي الأطولُ بين كافّة فقرات الأغنية، وتَحمل كلَّ اختلاجات المرأة في تقرير حاضرها: «بس اليوم/ما بعرف كيف قلبك/يمْكن هلّق عمْ قلبك/حبيبي لآخر مرة بقلك/حبيبي/مش إنتَ حبيبي.» وتعاد الجملة الاخيرة ثلاثَ مرّات. بعد نقرة البيانو ينتقل المقامُ إلى عجم، ويستمرّ حتى الدقيقة ١:٢٠ عندما تقول المرأة كلمة «حبيبي» الثانية المشار اليها أعلاه، ليعود من بعدها إلى النهاوند. ويميّز هذه الفقرةَ التصاعدُ التدريجيُّ للإيقاع، ودخولُ آلة الدرمز عند بداية «حبيبي لآخر مرة بقللك،» وتتوقف الموسيقى كليّاً كلّما ندهتْ فيروز «مشْ إنت حبيبي،» وتُقفِل على جنس كورد صول في المرة الأخيرة.

ـ الخامسة والأخيرة (٢٦ ثانية): تتولى آلةُ الساكسوفون الارتجالَ على النهاوند، فتنقل الحالة النفسيّة للمرأة التي لا تشترك في هذا الجزء إلا بترداد عبارة «مش إنت» في الختام وكأنها تتكلم ولا تغنّي بعد أن ابتدأت الأغنية بالدندنة.

انطلاقًا من تحديد الفقرات الخمس للأغنية، سنحاول تحليلَ عناصرها اللغويّة والدراميّة وبعض خصائصها الموسيقيّة.

أ ـ لغويّاً: حدّد طلال وهبه في دراسته التي وردتْ في الجزء الأول من الملفّ أربعةَ مكوّنات تضفي حياةً **وواقعيةً** على نصوص زياد وتحوي أسسَ العمل الدراميّ، وهي: ١) استخدام المخاطَبة، وذلك بحضور متكلّم يتوجّه إلى متلقٍّ داخل عالم الأغنية. والمتكلّم في «معرفتي فيك» امرأةٌ تخاطب حبيبَها بخصوص علاقتهما. ٢) الحكاية والسرد، حيث راوٍ وشخصيّات تربطها علاقاتٌ زمنيّة تسلسليّة ومنطقيّة (سبب ونتيجة). المرأة الراوية في «معرفتي فيك» تخاطب حبيبَها التي تعرّفتْ إليه بعد مللٍ وزعل، وتشير بشكل غير مباشر إلى حبيبٍ سابقٍ (يُحتمل أن يكون هو مصدرَ «الزعل»). أما التسلسل السرديّ، فيقوم بين ثلاثة أحداث أساسيّة: «الزعل والملل» (الفقرة الثانية)، ثم معرفتها بحبيبها وتطوّر العلاقة بينهما ووصولها إلى «حلقة» مُفرغة (الفقرة الثالثة)، ويليها تحليلُها لوضع هذه العلاقة «اليوم»



من غلاف أسطوانة **معرفتي فيك** (١٩٨٧).

والتوصّل «هلّق» إلى موقفٍ منها بعد أن تبلغ ذروة التأزم (الفقرة الرابعة). ٣) استعمال تعابير الحياة اليوميّة مثل: «ع زعل» و«بلّش» و«بس» و«هلّق» و«مِش» على ما يورد وهبه أيضًا. ٤) الاقتباس، وهو ما لم يتوفّر في الأغنية التي نتناولها.

ب ـ موسيقيّاً: اختار زياد أن تقتصر هذه الأغنيةُ على الروافد الموسيقيّة الغربيّة، من كلاسيك وجاز وأغنية النصّ الفرنسيّة (Chanson de texte). في الشكل، تغيب عن الأغنية المذاهبُ والكوبليهات، وتقترب إلى حدٍّ ما من المونولوغ.

وتشكّل نقرةُ البيانو (التي تُختم بها الفقرةُ الثالثة) النقطةَ المحوريّة في الأغنية. اللافت في هندسة بنية الأغنية أنّ مدّة الفقرات التي تسبق تلك النقرةَ أو تليها متساويةٌ تقريبًا. وتميل الأغنيةُ في فقراتها الثلاث الأوَل إلى الإيقاع الناعم المترافق مع نغماتٍ من النهاوند؛ أما بعدها فتبدأ في العبور إلى التصاعد الإيقاعيّ الذي يوازي التصاعدَ الشعوريّ لدى المرأة الراوية، وتنتقل إلى مقام العجم.

أما على صعيد الآلات، فيلاحَظ استعمالُ الأوبوا الكلاسيكيّة عندما تذكر المرأة كلمة «حنان» (الفقرة الثالثة)، بينما تدخل الساكسوفون المرتبطة بموسيقى الجاز بعد أن تعلن المرأةُ للمرة الثالثة أنّ حبيبها لم يعد حبيبَها (الفقرة الخامسة).(١)

ج ـ البناء الدراميّ: يرتكز النصّ في بنائه الدراميّ على توافر عدة عناصر، كالشخصيّة والحوار. وتشكّل اللغة أحد المكوّنات الأساسيّة في بناء الشخصيّة، إذ لكلّ شخصيّة مفرداتُها وأسلوبُها في الكلام والحوار انطلاقًا من خصائصها الذاتيّة والاجتماعيّة.

١ ـ لم نتطرّق إلى البنى الهارمونيّة والائتلافات (Accords) التي إرساها زياد في هذه الأغنية، ونتركها للباحثين المختصّين ولدراساتٍ موسيقيّة أخرى.

يتكامل طرحُ مازن حيدر في دراسته عن «مشهديّة الأغاني ومسوّدة الأفكار في لقاء فيروز وزياد» مع الدور الدراميّ لاستخدام المخاطبة والحكاية والسرد في لغة أغنية زياد عند طلال وهبه، حيث يساهم «تقصّي أصغر التفاصيل في تطوّر الشعور ومراحل تكوينه شيئًا فشيئًا في بناءٍ تصاعديّ... [وفي] ترسيخ شخصيّة المتكلم وتثبيت دوره [ما يضفي عليه] عمقًا وثقلاً لا سابق له... ولتصبح شخصيّة المتكلم هي حجرَ الأساس في تشكيل 'المشهد الداخليّ.'» ويرتبط ذلك بما أسماه سامر أبو هوّاش «الحساسيّةَ الأنثويّةَ لدى زياد»[١] في أغانيه التي تتناول موضوعَ المرأة عامةً، وفي أغانيه لفيروز بشكل خاصّ. ففي هذه الأغاني أرسى زياد، بحسب حنان قصّاب حسن في بحثها المنشور في هذا العدد، «صورةَ امرأةٍ واقعيّةٍ، حقيقيّةٍ، راسخةٍ في واقع المكان والزمان، وأقربَ إلى صورة العصر [فهي] ... تمْلك ما يكفي من الجرأة لتحليل عواطفها وتبريرها بأسبابٍ لا تتعلّق كثيرًا بالشغف وبالحب،» بل بالزعل والملل والحاجة إلى «إنسان.» أمّا طلال شتوي فيلاحظ وجودَ ثلاث نساء عَبَرْنَ في الأغنية بلحظاتٍ شعريّةٍ مكثّفة: «امرأة تتطلّع بحنينٍ إلى حبٍّ يمضي، ثم هي امرأةٌ في لحظة القرار الموجِع، وأخيرًا هي المنطلقة إلى وقتها الخاصّ دون التفاتٍ إلى أحد.»[٢] وتقابل شخصيّاتِ النساء الثلاث ثلاثةُ **أحداثٍ** أساسيّة حدّدها طلال وهبه كما سبق الذكر بـ «الزعل والملل،» فالتعرّف إلى الحبيب وتطوّر العلاقة، وانتهاءً بتحليل وضع هذه العلاقة اليوم واتخاذ موقفٍ منها.

ويشكّل تلازمُ البنى والنصوص اللغويّة والموسيقيّة وتكاملُها أحدَ العناصر الفعّالة في بناء **الفعل** الدراميّ وفي تحديد الإيقاع، وذلك عندما «تختمر المعاني كلمةً بعد كلمة ويغدو ما يراود صاحبةَ الكلام، من تردّدٍ وتوتّرٍ بالأفكار، جزءًا صريحًا من الأغنية، من خلال براعة [المؤلّف] في مزاوجة الكلام بالموسيقى وإعطاءِ المضمون بعدًا دراميًّا عميقًا.»[٣] فعندما تنشد «مش إنتَ حبيبي» ثلاثَ مرّات متتالية في الفقرة الرابعة، تأتي الأوليان بصيغة سؤال، بينما تكون الثالثة بمثابة إعلان قرارها الرافض لاستمرار العلاقة.

أما الشكل المسرحيّ الذي يوحي به النصّ فهو يقارب المسرحيّةَ ذاتَ الفصلين. ويحتوي الفصلُ الاول على الفقرات الثلاث الأوَل التي حدّدناها أعلاه والتي يشكّل كلٌّ منها مشهدًا؛ أما الفصل الثاني، وفيه مشهدان، فتكوِّنهما الفقرتان الأخيرتان من الأغنية. ويتقاطع النصُّ مع المونودراما، لكونه يحتوي على بعض مقوِّماتها ويفتقر إلى البعض الآخر.

د ـ تنفيذ «العرض» الموسيقيّ: يأتي هنا دورُ الإخراج الموسيقيّ في «تنظيم مجمل مكوِّنات العرض وصياغتها بشكل مشهديّ.»[٤] ويعزّز ذلك الدورَ أنّ زيادًا نفسَه هو صاحبُ النصّ اللغويّ، والموسيقيُّ، والمخرجُ الموسيقيّ. ويشمل هذا الدورُ:

ـ إعدادَ **المؤدّي** وتحديدَ طابع الأداء الغنائيّ في الاستديو، حيث يتحوّل جسْدُ المؤدّي وصفاتُ صاحبه إلى صوت. وفي تقديرنا أنّ بناءَ الشخصيّة وإعدادَ المؤدّي/المغنّي يرتبطان لدى زياد بمرجعيّة ستانيسلافسكي، التي يمْكن أن تكون قد تسرّبتْ تأثيراتُها إلى مجال زياد الغنائيّ كما إلى مسرحه. يروي زياد في غير مقابلة تجربةَ تسجيل أغنية «معرفتي فيك» التي استغرقتْ جهدًا ملحوظًا من فيروز «لأنّ هذه الأغنية مختلفة في الكلام والتلحين.»[٥] ويقول في مكانٍ آخر:

«همّي هو إيصال الكلمات عبر الموسيقى [وعبر] صوتٍ بشريّ لا يضيف إلاّ من إحساسه وفي استطاعته أن يكون باردًا، بخلاف ما يتطلّبه المغنّي الشرقيّ عمومًا من انفعالٍ في الأداء يصل أحيانًا إلى حدّ الصراخ. وهذا ما واجهتْه فيروز عندما سجّلنا 'معرفتي فيك'... إذ لم يكن مطلوبًا إضفاءُ حالٍ من السلطنة على الأغنية؛ ذلك أنّ كلمات مثل 'ما بعرف كيف قلّك، يمكن هلّق عمْ بقلّك' تقتضي التمثيلَ أكثرَ ممّا تحتاج إلى الغناء...»[٦]

ويتابع في مقابلةٍ أخرى:

«وفي 'معرفتي فيك ما كانت طبيعيّة من بعد ملل'، كنتُ أريدها أن تقول 'ما كانت طبيعيّة' (يشدّد على كلمة «ما كانت») وتحافظ على اللحن في ذات الوقت... كما جيلبير بيكو، إذا كنتَ قد سمعتَ له أغنية؛ ينادي وفي الوقت نفسه لا ينسيك أنه يغنّي... فيروز [كانت] ومع كلمات واقعيّة جداً تغنّي وكأنّها أمام كلمات مجرّدة...»[٧]

وهو يرى «أنّ عدم تعوّد الناس هذا الشكلَ من الأداء كان وراء فتورهم من أسطوانة **معرفتي فيك**، ولو لم نضف 'عودك رنّان' لما اشتُهرت الأسطوانةُ مطلقًا.»[٨] ويثْني زياد في مرحلةٍ لاحقة على «ميلها [فيروز] الواضح إلى الاختزال والإبقاء على الروح أو العصب الأساسيّ للأغنية.»[٩]

١ ـ سامر أبو هوّاش، «صورة الحبّ عند زياد الرحباني،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٦/٩/٢٤.

٢ ـ طلال شتوي، «فيروز: 'معرفتي فيك' تتجدّد وهجًا في زمن مظلم،» **الحسناء**، حزيران ١٩٨٧.

٣ ـ مازن حيدر، «مشهديّة الأغاني ومسوّدة الأفكار في لقاء زياد وفيروز،» الآداب، ١١ ـ ١٢، ٢٠٠٩.

٤ ـ ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، **المعجم المسرحيّ: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض** (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧) ، ص ٧.

٥ ـ عبيدو باشا، «زياد الرحباني: ممن تخاف فيروز (...)؟،» **اليوم السابع**، ١٩٨٧/٧/٣.

٦ ـ محمد سويد، «زياد الرحباني: اقدّم كلام مغنى لا علاقة له بالطرب الشرقيّ،» **ملحق النهار**، ٢٠٠١/٤/٢١.

٧ ـ عبيدو باشا، مصدر مذكور.

٨ ـ محمد سويد، مصدر مذكور.

٩ ـ إيڤانا مرشليان، مصدر مذكور.

ـ ترتيب مكوّنات النص اللغويّة والموسيقيّة والأدائيّة ووضعها في **فضاءٍ** ما، بالإضافة إلى التنسيق على مستوى العاملين في بناء العرض من أجل تشكيل وحدته العضويّة العامّة. ويعزّز زياد هذا الدورَ بامتلاكه أدوات «العرض الصوتيّ» والإطار التقنيّ (الأستديو). ويؤكّد هذا الأمرَ مهندسُ الصوت المرحوم زهير سمهون الذي رافق زيادًا سنين طويلة (ابتداءً من **سهريّة**)، وذلك في مقابلة أجريتُها معه عام ٢٠٠٦، إذ يقول: «زياد مُخْرج موسيقيّ، وموسيقاه سينما!».

إنّ دور زياد، مثلاً، أساسيٌّ في ضبط تلازم تدفّق الإيقاع الموسيقيّ المتصاعد والتقطيع «المشهديّ» (الذي أشرنا اليه سابقًا في «معرفتي فيك») وفي الربط المتوازن لعناصر العرض، فلا تسيطرَ اللغةُ أو الصوتُ على اللحن والتوزيع، بل تتكاملا معهما. وكذلك الأمر بالنسبة إلى تمثيلات الوقت والمكان اللذين يتكوّنان من جزئيّتين هما: (١) زمن السرد ومكانه و(٢) الزمن والمكان المتخيّل (أو زمن الفعل الدراميّ ومكانه).[١] وعمليّة الربط بين الزمنين «قضيّةٌ رئيسيّة في تحديد أسلوب العمل.»[٢] وقد حقّق زياد ذلك من خلال عدّة عناصر أهمُّها: كسر «الإيهام» (illusion) بفصله «بين شخصيّة المرأة المتخيّلة في الأغنية وشخصيّة فيروز المغنّية [عبر تأكيد] أدواتِ **المسرحة** ووسائلَ تحقيقها،» حسب ما أشارت حنان قصّاب حسن في بحثها في الملفّ.

أما المكان الواقعيّ فيتحدّد في أغلب أغاني فيروز وزياد في «فضاءٍ مصغّرٍ [هو] مكانُ المتكلّم الحميم، وقد أصبح امتدادًا لشخصيّته» وفقًا لمازن حيدر، مع أنّ نصّ الأغنية في فقراتها الخمس لا يحتوي إشارةً مباشرة إلى خصائص الأمكنة التي حصلتْ فيها وقائعُ العلاقة. أما المكان الفنيّ (الماديّ) الذي يُقدّم فيه العملُ الموسيقيّ، وهو الأستديو، فيقع ضمن فضاءٍ أوسع، هو الحاضرة البيروتيّة المتشظّية في زمن الحرب. ولا نتفاجأ عندما يصبح الأستديو، لاحقًا، هو المكان الفنيّ والواقعيّ معًا، وذلك في بروفة «كيفك إنتَ» بسبب مركزيّته في تحقيق العمليّة الإبداعيّة بين زياد وفيروز.

بالإضافة إلى الربط بين الزمنين والمكانين، يسهم طابعُ اللحن الغربيّ، والتوزيعُ الموسيقيّ، والنسيجُ الصوتيُّ المكمِّلُ له، في تحديد الأسلوب وترابط العناصر وتحقيقِ طريقة الأداء المذكورة أعلاه. وقد أفادنا الموسيقيّ والعازف عبّود السعدي، الذي شارك في تنفيذ هذا العمل، أنّ تسجيله كان جماعيًا، وأنّ فيروز شاركتْ فيهِ مباشرةً، فأسهمتْ في تركيز إحساس الأغنية عند الموسيقيين المشاركين، وذلك على نقيض الإجراء المعتاد حيث تسجَّل الموسيقى أولاً ومن ثم يوضع صوتُ المغنّي. كما أوضح السعدي أنّ زيادًا



فيروز وزياد في الأستوديو.

يقارب كلَّ آلةٍ موسيقيّةٍ مشاركةٍ على حدة، ويعزّز دورَها و«صوتها» في النسيج الموسيقيّ.

خامسًا: صور البدايات

بعد مضيِّ أكثر من عشرين عامًا على صدور **معرفتي فيك**، وبعد انتهاء الحرب اللبنانيّة، وبروز «جيل الحَفْر الإبداعيّ» في ذاكرة الحرب، ما زالت هذه الأسطوانةُ نضرةً وحاملةً لعناصر الجِدّة والحداثة. إنّها، أغنيةً وأسطوانةً، تَحمل بوضوحٍ ملامحَ التغيير اللغويّ والموسيقيّ التي تميّزتْ بها شراكةُ فيروز وزياد الرحبانيّ الفنيّة. ولو أردتُ أن أتخيّل صورةً ترمز إليهما في هذا العمل، لاخترتُ صورة امرأةٍ غجريّةٍ على حدود المنافي، تبحث عن صوتٍ بريّ جديد، عن نوتةٍ موسيقيّة، عن نقرةِ بيانو اعتراضيّةٍ كتلك التي تتوسّط أغنيةَ «معرفتي فيك.» تلك النقرة هي زياد الرحباني، ومثلها هو في وجداننا وفي «جملة» الموسيقى العربيّة المعاصرة: مفاجئًا ومغايرًا ووامضًا.

بيروت

أكرم الريّس

باحث في العلوم الاجتماعيّة، ومستشار إداريّ. أعدّ ونظّم في العام ٢٠٠٦ (في إطار برنامج أنيس مقدسي للآداب بالجامعة الأميركيّة في بيروت) مؤتمرًا أكاديميًا حول اللقاء الفنيّ بين فيروز وزياد الرحباني بعنوان: **في شي عم بيصير...مؤتمر في الكلمة والموسيقى والمسرحة.**

١ ـ وثمة زمن ثالث، هو زمن المتلقّي.

٢ ـ ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٠.



جمال واكيم، زياد أبو عبسي، غازي عبد الباقي، كمال حمدان، نادر سراج

ندوة: زياد الرحباني، أعماله وزمانه

إدارة: پيار أبي صعب
تحرير: يسري الأمير

المحور الأول: طبيبُ الواقع اللبنانيّ أمْ مريضُه؟

پيار أبي صعب: أهلاً بكم إلى ندوة الآداب، التي هي جزءٌ من ملفٍّ بقسمين حول زياد الرحباني. لقد رأينا أنّ مشاركة كلٍّ منكم - من زاوية اختصاصه وموقعه - ستغْني الملفّ وتضفي عليه أبعادًا قد تختلف ممّا قد تبْلغه الدراساتُ المختصّة. أبدأ أولاً بسؤال عن علاقة زياد بالواقع اللبنانيّ. فإذا كان زياد قد استطاع أن يرصد - بأسلوبه الساخر - الكثيرَ من الظواهر والعيوب الموجودة في هذا الواقع، فهل يمْكن اعتبارُه طبيبًا له؟

كمال حمدان: في رأيي أنّ زياد ظاهرة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالبنية السياسيّة والاجتماعيّة التي كانت سائدةً في السبعينيّات، ولاسيّما في نصفها الأوّل، حيث كانت إطلالتُه الكبرى الأولى في **نزل السرور**.

فعلى المستوى السياسيّ، شهدتْ تلك الفترة نهوضَ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، فكرةً وواقعًا، واكتسابَها بالتحديد بعدًا مدنيًا على مستوى الحياة الثقافيّة والحركاتِ الاحتجاجيّة (من أساتذةٍ وطلاّبٍ وشبابٍ وعمّال...)، وانفتاحَ المناطق بعضها على بعض. وقد شهدتْ حقبةُ ما قبل الحرب الأهليّة غنًى في النضالات الديمقراطيّة العامّة، بالتزامن مع استنفاد مفاعيل المرحلة الشهابيّة، بما فيها من سيطرةٍ للأجهزة الأمنيّة على الدولة. وفي معرض الخروج من تلك المرحلة كان الأمرُ أشبهَ بإعادة البحث عن الذات وتحديدِ «الهويّة،» وذلك بعد هزيمة ١٩٦٧ وما رافقها من نسفٍ لقناعاتٍ كانت راسخةً آنذاك لدى أجيالٍ من اللبنانيين.

أمّا من الناحية الاقتصاديّة ـ الاجتماعيّة فقد تميّزتْ تلك الحقبة بحركةِ تمدينٍ واسعةٍ بلغتْ ذروتَها في أوائل السبعينيّات، ولاسيّما في منطقة بيروت ومحيطها التي استقطبتْ هجراتٍ داخليّةً واسعةً من مناطق الريف والأطراف. وارتبط ذلك بانتشارٍ كثيفٍ للطبقة الوسطى اللبنانيّة، التي كان الفردُ جوهرَها، وبحقّه في تثمير طاقاته في الحياة والعمل. وإذا كانت الميجانا والعتابا والموضوعات التي تمجِّد حبّ الوطنَ والمجتمعَ القرويّ وقيمَه قد انتشرتْ في وقتٍ كان فيه معظمُ سكّان لبنان يعيشون في مناطق ريفيّةٍ أو يغلب عليها الطابعُ الريفيّ، فإنّ ما استجدّ من تحوّلاتٍ اقتصاديّةٍ واجتماعيّةٍ في الستينيّات والسبعينيّات قد أوجد آليّاتِ عيشٍ وتجمّعٍ وتفاعلٍ اجتماعيّ من نوعٍ آخر. فمع تطوّر حركة التمدين ـ لا بل التمدين الفجّ والعشوائيّ ـ اتجهت الأنماطُ المعيشيّةُ نحو التغيّر، ونشأتْ علاقاتُ عملٍ وسكنٍ جديدة، وساد العملُ المأجورُ على نطاقٍ واسع، بما في ذلك العملُ الصناعيّ. كما اتجهت الأسرُ نحو التشكّل كأسرٍ ـ نواةٍ تعيش في وحداتٍ سكنيّةٍ خاصّةٍ بها، بدلاً من العيش في أسرٍ ممتدّة.

ومع هذا النزوح الكبير باتّجاه العاصمة والضواحي، ومع تعزّز وزن الطبقة الوسطى والعمل المأجور، اتجهت الأزمةُ الاجتماعيّةُ نحو التفاقم واكتساب سماتٍ معقّدة، في أجواء لا تخلو من المواجهة والتصادم. وعلى سبيل المثال حصلتْ في النصف الأوّل من السبعينيّات ثلاثةُ إضراباتٍ عمّاليّةٍ كبيرةٍ قادتها الحركةُ النقابيّة التي كانت مستقلّةً آنذاك، بينما لم يشهدْ لبنانُ في ربع قرن سابق (بين عاميْ ١٩٤٦ و١٩٧٠) سوى إضرابٍ عمّاليٍّ واحد! هذه التبدّلات العاصفة غيّرتْ أحوالَ البنية الطبقيّة والسياسيّة الاجتماعيّة للبنان، وانعكستْ في أشكال التعبير الاجتماعيّ والفني الذي كان زياد من روّاده الأساسيين في تلك المرحلة.

زياد أبو عبسي: د. حمدان رصد انعكاسَ الواقع السياسيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ على بدايات زياد. ولكنْ، على صحّة هذا التحليل، فإنّ زيادًا لم يَشغلْ بالَه بكلّ هذه الوقائع! زياد «شاطر» في نقل المُعادل الشعوريّ لتجربةٍ إنسانيّة: فهو يختار الشخصيّةَ ويضعها في مكانٍ ما، ومن هناك «يغْزل» منها مسرحيّةً انطلاقًا من تفاعل تلك الشخصيّة مع محيطها. في **سهريّة** رصد مقاومةَ المواهب الجديدة ومحاولة قمعها. وفي **نزل السرور** اعتمد على حادثة «بنك أوف أميركا» التي نفّذتها المنظّمةُ الشيوعيّةُ العربيّة، فوضع الشخصيّات في نزْل، وانتهى الموقفُ الثوريّ بـ «تدبير» امرأةٍ للثائر وهربِ الجميع؛ لكنْ يبقى البيانُ الإنسانيُّ الكبير في حوارات عبّاس وفهد: «وحدو الموت بيستقبلو ببلاش...» على أنّ هذا الموقف يضيع ربّما بسبب شعور الثائر بالحرمان الجنسيّ، وهو ليس بالأمر الذي يحبّه زياد لكنّه يكتبه، والناسُ تذهب إلى الضحك سريعًا وتنسى المشكلةَ الأساسَ في المسرحيّة.

هذه طبعًا ليست الطريقة المثلى لمعالجة الأمور، لكنّ زيادًا لم يجد أفضلَ منها ليقول ما يريد. وهو يقدر على ذلك لأنّه ذكيّ، ولأنه قارئٌ متبحّرٌ في أعمال فرويد ويونغ وأدلر وغيرها من الأعمال التي لا نراها لكنّها تفْعل في أعماله فعلًا.

غير أنّ عليّ أن أتوقّف عند فكرةٍ مهمّة، وهي أنّ زيادًا هو الأكثرُ التزامًا بمسرح الأخوين رحباني. فهو لم يرَ تلك الضيعةَ الرحبانيّة الجميلة، ولذلك راح يبحث عنها مناقشًا الواقعَ اللبنانيّ المعقّد. ونرى أصداءَ هذا البحث في مونولوجات الشخصيّات التي يكتبها، وفي تصوير بعض الحالات المسرحيّة التي ترجع إلى ما يحدث في الواقع. وعليه، فإنّ «أزمة» زياد هي أنّه لم يَرَ الضيعةَ التي رآها عاصي، ولو رآها لربما كتب عن أبو الزلف والميجانا، ولأكملَ مع «شمس المغارب» وغيرها (ولنجح في ذلك أيضًا).

أبي صعب: إذًا، إلى أيّ درجة تعتبر أنّه طبيبٌ للبيئة اللبنانيّة؟

أبو عبسي: زياد مريضُ البيئة اللبنانيّة، لا طبيبُها! تجد ذلك في التمرّد الدائم في شخصيّاته: على العائلة، وعلى المجتمع...

حمدان: عندما نقول إنّه «مريضُ البيئة اللبنانيّة،» فإنّ علينا ان نغوصَ في خلفيّة هذا القول بشكلٍ أعمق. فأنا أعتبر أنّ زيادًا هو أفضل مَنْ شخّص مشكلاتِ هذا النوع من النموّ الرأسماليّ المشوَّه وما ينطوي عليه من معاناةٍ لشريحةٍ واسعةٍ من الناس. ففي أغنية «شو هالأيّام» مثلاً نسمع: «شو هالأيّام اللي وصلنالها/قال إنّو غني عمْ يعطي فقير/.../بيقولولك مِن عرَق جبينو طلّع مصاري ها الإنسان/طيّب كيف هيدا وكيف ملايينو؟/ولا مرّة شايفينو عرقان!/.../كلّ المصاري اللي مضبوبة/اللي ما بتنعدّ ولا بتنقاس/أصلها من جياب الناس مسحوبة/ولازمْ ترْجع عا جياب الناس!» إنّ هذه الأغنية تطرح، وإنْ ضمنًا، مجملَ المسائل المتعلّقة بمصادر تشكّل الدخل وتوزيعه، وبغياب سياسات إعادة التوزيع، وبنهب قوّة العمل، وبتفاقم التباينات الطبقيّة الحادة، وبالخلل بين الأجر الفعليّ وتكاليفِ المعيشة. هنا لا تعود الميجانا والعتابا ملائمتين للتعبير عن أحوال الناس الماديّة والمعنويّة المتحوّلة، بل تصبح الحاجة ملحّةً إلى إبراز صور فنيّة وغنائيّة أخرى تعْكس معاناةَ الناس وتوقَهم إلى التحرّر من أتون الاستغلال. في هذه الأغنية، وفي غيرها من الأغنيات، خاض زياد في تفاصيلَ لا نجدها عند الكثيرين من الفنّانين الذين عاصروه. ومن الواضح أنّ زيادا كان حاسمًا في التزامه بالمسألة الاجتماعيّة، وفي منحها وزنًا أكبرَ (نسبيّاً) في إنتاجه الفنيّ، وإنْ أضفى ـ في تعبيره عن ذلك ـ الكثيرَ من ألوان المزاجيّة والسخرية والمرارة والعبث. وربما كان هذا الالتزامُ أقوى من



واكيم، أبي صعب، أبو عبسي، حمدان، سراج، عبد الباقي.

التزامه بالمسائل القوميّة، بل من قضيّة المقاومة نفسها! فهمُّ زياد الأوّلُ كان يتركّز على تجسيد مشكلات الناس ومعاناتهم اليوميّة. وعبّر عن ذلك بأسلوبه الخاصّ، أسلوبِ «السهل الممتنع،» فبسّط صراعاتٍ مهمّةً وتفصيليّةً، وفكفكها، وجعلها في متناول الناس العاديّين. وفي هذا استطاع أن يَنقل، بأغنيةٍ أو جملةٍ مسرحيّةٍ أو بالـ «الاكلام» أحيانًا، قضايا صراعيّةً كبرى إلى حيّز النقاش المبسّط والعفويّ بين الناس. وهذا يُعدّ اختراقًا كبيرًا عجز عنه آخرون.

غازي عبد الباقي: لقد عبّر زياد عن البيئة الاجتماعيّة زمنَ الحرب، فأحسّ كثيرون بأنّ هناك مَن يعبِّر عن واقع يعيشونه ولا يقرأونه في الصحافة أو يشاهدونه في التلفزيونات. زياد قدّم الحياةَ اليوميّة بطريقةٍ سلسةٍ جعلتهم يروْن فيه «بوقَهم» المعبِّرَ عنهم. لا أعرف إنْ كان طبيبًا ويمتلك علاجات، لكنّ عمله كان ـ بمعنًى ما ـ توثيقيّاً، والناسُ ارتاحوا إليه.

أبو عبسي: يركّز زياد على الهواجس والأحلام التي لا نُفْصح عنها. وتلك أمورٌ مضحكة حين تُعلن على الخشبة.

واكيم: يستطيع المرءُ أن يدرس تاريخَ لبنان عبر دراسة مسرح الأخوين رحباني وزياد. بدأ الأخوان مع بروز الإذاعة اللبنانيّة، والمرحلة الذهبيّة من تاريخ الجمهوريّة اللبنانيّة في الخمسينيّات والستّينيّات، وما صاحبها من ازدهارٍ للبنوك ولقطاع الخدمات ولفكرة «لبنان سويسرا الشرق.» وكانوا أفضلَ من عبّر عن تلك المرحلة، وتحديدًا عن نظريّة «الضيعة اللبنانيّة» كما عند ميشال شيحا، وعن «العنفوان،» و«ما حدن بيركع...،» التي سَخِرَ منها زياد لاحقًا لأنّه لم يجد شيئًا من ذلك كلّه. لقد أراد زياد تلك الضيعةَ، وأراد ذلك الحلمَ، دون جدوى. ومن هنا كانت المرارةُ في التعبير عن الخيبة.

مسرحيّاتُ زياد الثلاث الأُوَل، **سهريّة** و**نزل السرور** و**بالنسبة لبكرا... شو؟**، كانت مرحلةً انتقاليّةً بين فكرة «لبنان المجد» الرحبانيّة من جهة، وفكرة «لبنان

الخيبة» الزياديّة. فمع أنّ الموهبة الجديدة تُقمع في **سهريّة**، إلاّ أنّ زيادًا كان ما يزال متأثّرًا بأهله وبالضيعة التي يبحث عنها مسرورًا، بل فكّر ـ على ما يُروى ـ بأن ينضمّ إلى حزب الكتائب آنذاك لأنّه أُعجب بالقبّعة والبذلة. أمّا في **نزل السرور**، فقد ظهر زياد الثوريّ، الذي أضاء على عيوب الثورة عبر شخصيّتَيْ فهد وعبّاس، المناضليْن اللذين احتلاّ الفندق ثمّ سكنا بالرشوة، شأنَ كثيرٍ من الثوريين الذين باعوا ثورتهم بالمنصب أو الوظيفة. أما في **بالنسبة لبكرا... شو؟**، فنجد إنسانًا قادمًا من القرية ليعمل في فندق (لأنّ البلد كلّه بات كالفندق)، ثمّ تساهل عن «توظيف» زوجته عند مع مَن يدفع لها أكثر (كحال البلد نفسه).

غير أننا مع **شي فاشل** (١٩٨٣)، التي عُرضتْ في عزّ الحرب، اختفت القريةُ عن بكرة أبيها، واختفت المدينةُ أيضًا... بل اختفى البلدُ بأسره! لقد فرح الناسُ آنذاك بموقفه الساخر من عائلته، لكنّني أراه في الحقيقة تتمّةً لها: فإذا كانت **بترا** آخرَ مسرحيّةٍ ناجحةٍ للرحابنة الأهل، بينما فشلت **الربيع السابع** (١٩٨١)، واحتفى الناسُ بـ **صيف ٨٤٠** لمنصور الرحباني (١٩٨٧) بسببٍ من محض حنينٍ إلى مرحلة ما قبل الحرب، فقد أنهى زياد الصيغة الإيديولوجيّة الرحبانيّة في **شي فاشل**، وصارت الحربُ داخل الضيعة نفسها. لقد أنكرتْ هذه المسرحيّةُ دخولَ «الغريب» على حياة اللبنانيين «الهانئة،» وذكّرتْ بأنّ المشكلة فينا نحن، ولا علاقة للغريب بها. أما في مسرحيّتَيْ زياد الأخيرتين بعد الحرب، **بخصوص الكرامة والشعب العنيد ولولا فسحة الأمل**، فتظهر المدينة بيروت بكلّ الضوضاء والفوضى المطلقة، ونَشْهد الناسَ يتركون المدينة، والضابطَ يبقى وحيدًا، ويُغلق المشهدُ على أغنيةٍ لفيروز تنشدها مغنّيةٌ تركيّة!

أكرّر أنّ دراسة التجربة الرحبانيّة تسمح بدراسة تاريخ لبنان: عبر نجاحات الرحابنة ومن ثمّ فشلهم، وعبر أعمال زياد. سُئل مروان محفوظ ذاتَ مرّةٍ لمَ لمْ يتابع العملَ مع زياد، فأجاب: «لأنّ زياد تغيّر.» أنا لا أرى أنّه «تغيّر» بقدْر ما أرى أنّه يئس من الصورة المقدّمة آنذاك، فاضطُرّ إلى أن يقدّم شيئًا بديلاً... علمًا أنّه كان يحبّ تلك الصورة القديمة، ونجد أصداءَ ذلك في بعض الأغاني التي قدّمها لفيروز.

المحور الثاني: زياد والإرث الرحبانيّ

أبي صعب: في إطار التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة التي مرّ بها لبنان، وانطلاقًا ممّا ذكره جمال واكيم، أسأل: هل أكمل زياد، بفنونه وخطابه، المؤسّسةَ الرحبانيّة، أمْ أعلن القطيعةَ معها؟

نادر سراج: أبدأ بتبديد مقولتيْن تترافقان مع الأخوين رحباني: أُولاهما أنّ الرحابنة أولادُ قريةٍ، وجسّدوا القريةَ الرومنسيّة؛ وثانيتُهما أنّ زيادًا ثار عليها. فبحسب قراءاتي ومراجعتي لبعض العارفين، فإنّ الرحابنة من منطقة أنطلياس، وهم مدنيّون، حالُهم كحال أهل بيروت أنفسهم. كما أنّ والدَ الأخوين، حنّا، كان من قبضايات المنطقة، بكلّ ما يعني ذلك من شواربَ كثّةٍ وقنبازٍ ومسدّسٍ على الخصر، وكان يجالس في مقهاه عند فوّار انطلياس مجموعةً من زملائه القبضايات في بيروت أمثال عبيدو الإنكيدار ونخلة العربانية وأحمد البوّاب. إذنْ، نشأ الرحابنة نشأةً مدنيّة. وأما الكتابةُ عن القرية كتابةً رومنسيّةً فقد جاءت في مرحلةٍ **سابقة**.

الجدير ذكرُه أنّ فكرة تنظيم «الليالي اللبنانيّة» بدأتْ مع زلفا كميل شمعون. فحين قرّرت الدولة تنظيمَ مهرجاناتٍ عالميّة، استُحضرتْ عروضٌ عالميّة. ولملء الفراغ المحلّي، قرّر المنظِّمون تقديمَ مشاهد فلكلورية لبنانيّة يصار فيها إلى إبراز عروض الدبكة اللبنانيّة، فاستُعين بخبراء أجانب لهذه الغاية. وبين أواخر الخمسينيّات وبدايات الستينيّات، ظهرتْ ملامحُ «الكيانيّة اللبنانيّة،» فتوافق النتاجُ الفنيّ الذي ظهّره الرحابنةُ مع هذه الكيانيّة الناشئة بهدف «أدلجة» المرحلة الشهابيّة في صعودها السياسيّ ورغبتها في بناء الدولة، و«رنطقةِ» [من رومنطيقيّة] القرية اللبنانيّة. هذا الدخول الرحبانيّ في المشهد الفنيّ وُوجه باعتراض أناس في المجتمع المدينيّ البيروتيّ آنذاك، ومنهم الشيخ طه الولي الذي نشر في الستينيّات مقالةً قاسيةً جداً في حقّ هذا التوجّه؛ ذلك لأنّ الأذن المدينيّة آنذاك اعتادت، بل تربّت على سماع الموشّحاتِ والقدودِ الحلبيّة وأغاني التطريب بأصوات سيّد درويش وعبد الوهّاب وأمّ كلثوم، فإذا بها تفاجأ بوديع الصافي ونصري شمس الدين وفيروز، وكلُّهم يغنّي ويردّد في المسرحيّات لغةً «رحبانيّةً» لم تألفْها آذانُهم ولم يستسغْها المدينيّون بسهولةٍ يومَها. إذًا، ليس صحيحًا أنّ الرحابنة يمثّلون بفنّهم الظاهرةَ القرويّة «الحقيقيّة»؛ فهم في منطلقاتهم مدينيّون، لكنهم **اصطنعوا** مسرحًا قرويّاً لقريةٍ رومنسيّةٍ متخيَّلةٍ لديهم ولدى جمهورهم تشكّلتْ بالقوّة لا بالواقع.

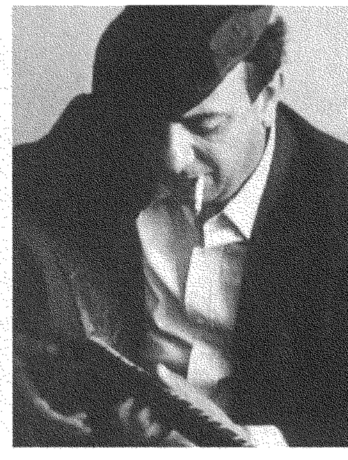
أمّا بالنسبة إلى زياد، فقد خرج من العباءة الرحبانيّة، كما ذكر د. جمال، ولكنّه يغْرف من الزاد الرحبانيّ حتّى الآن، وإنْ نحا صوب اللغة الشبابيّة الحداثويّة التي قَطف تعابيرَها من الواقع المعيش. فمنذ العام ١٩٧٥، اهتزّت الصورةُ الرحبانيّةُ المرسومةُ والمروّتشة عن لبنان، فكان على زياد أن يتلاءم والظروفَ الجديدة، فحاول التجديدَ في المدرسة الرحبانيّة، فكرًا ومضمونًا وأشكالاً، ولكنه لم يقطعْ في الحقيقة حبلَ السُّرّةِ معها.

وأما بالنسبة إلى ارتباط الفنّ الرحبانيّ بوجهه الاجتماعيّ بالبيئة اللبنانيّة، فأنا أذكر أننا حين سرنا في تظاهراتٍ مطلبيّةٍ واحتجاجيّة مع عمّال معمل غندور سنة ١٩٦٩، كنّا نردّد مقاطعَ معدّلةً من المسرح الرحبانيّ، وتحديدًا أغاني فيروز. لكنّ ما يحدث اليوم هو أنّنا ـ والجيلَ الجديدَ أيضًا ـ نستعيد كلماتِ **زياد** لا الرحابنة: فهو يمثّل لنا الآن، بشكلٍ أوضح، روحَ الاحتجاج وأحلامَ التغيير في المدينة اللبنانيّة. وفي السابق ذهبتُ وغيري إلى بعلبك

لأشاهد الأعمالَ الرحبانيّة مثل مسرحيّة **ناطورة المفاتيح**؛ أمّا اليوم فإنّ زيادًا هو الذي يأتي بلغته ومشروعيّته إلى قلب بيروت مستحضرًا أبطالَه والكومبارسَ نفسَه من شخصيّات المدينة المعروفة بصخبها وتنوّعها وتعدّد المنابت الجغرافيّة لأبنائها وقاطنيها على حدٍّ سواء. وتلخيصًا، فإنّ الرحابنة مدينيّون تماهوْا مع حاجة النظام السياسيّ إلى اجتراح صورةٍ مروْتشةٍ للقرية، فاخترعوها، وروّجوها، حتى التصقتْ بصورتهم، وعُرفوا بدورهم بها؛ أمّا زياد فهو، وإنْ غرّد خارج سربهم الفنيّ، فقد اصطنع صورةً شبهَ مغايرةٍ لهم، هي أشبهُ ما تكون بامتدادٍ عصريّ للأسلوب الناقد والساخر الذي عُرف عن عمر الزعنّي، ابنِ المدينة الذي عاش تبدُّلَ أحوالها وعبّر عن أوجاعها وتطلّعاتها من خلال لغةٍ متميّزةٍ قلبًا وقالبًا.

أبي صعب: ولكنْ لماذا في لحظة تكوّن المدينة اللبنانيّة «الرسميّة،» مدينةِ زلفا شمعون، تمّ نقلُ الذوق العامّ في المنطقة إلى الريف. فحتّى اليوم مثلاً، الريفُ السوريّ لا يغنّي إلاّ لفيروز تقريبًا!

حمدان: لا شكّ في أنّ للاحتضان الرسميّ اللبنانيّ دورًا في تعزيز توجّهٍ فنّيٍّ على حساب توجّهٍ آخر، لكنّه لا يمْكن أن يَختصر سببَ انتشار هذا التوجّه. وهذا ينطبق على المدرسة الرحبانيّة وعلى زياد نفسه في مرحلةٍ لاحقة. فالأخوان رحباني وفيروز يعودون إلى الزمن الذي كان فيه البلدُ مشْبعًا بالأفكار التي انطلقتْ مع مدرسة ميشال شيحا، وكانت للقرية فيها وظيفةٌ إيديولوجيّة، في زمن التحوّل والانتقال من بقايا العلاقات الإقطاعيّة إلى الاقتصاد «الحرّ» وأنساقٍ هجينةٍ من الرأسماليّة. وبالمقارنة بين كلام أغنيات زياد وأغنيات أبيه، فإنّنا نجد تبدّلاً أساسيّاً: فأغنياتُ الأب عمومًا ترتبط بالقرية (وبمفهوم الأسرة الممتدّة)، بينما تَحمل أغنياتُ الابن همّاً يوميّاً مدينيّاً بكلّ مندرجاته ــ بالنسبة إلى موضوع العمل ونوعه ومدّته وقسوته ومدخوله وعملِ المرأة وتجارةِ الجنس على مستوى الأسرة ـ النواة. كان زياد يُضحك الناسَ بمرارةٍ قاسيةٍ تتناول التبدّلاتِ الاجتماعيّةَ على حياة الطبقة الوسطى التي كان جزءٌ منها يرتقي (أو يطمح الى الارتقاء) في سلّم التقدّم الاجتماعيّ، في حين كانت غالبيّتُها تعيد إنتاجَ أزمتها أو تتّجه نحو الاضمحلال. وكخلاصةٍ أقول: إنّ وجود مَن يَدعم التجربةَ الرحبانيّة أمر، لكنّ هذه التجربة ـ مضافًا إليها تجربةُ زياد ـ لا يمْكن أن تُرى في معزلٍ عن التحوّلات الاجتماعيّة الاقتصاديّة الكبرى التي أصابت علاقةَ الناس بالمجال الجغرافيّ والاجتماعيّ والموقع من سوق العمل.





زياد وعاصي والبزق.

واكيم: أضيف أنّ مخترع فكرة «القرية اللبنانيّة،» ميشال شيحا، هو ابنُ مدينة بيروت! ثم إنّ مفهومَ «الهيمنة السياسيّة» يهمّ أيَّ دولةٍ أو مؤسّسةٍ سلطويّة، ويحتوي على مفهومٍ للشرعيّة السياسيّة وللثقافة السائدة، عَبّر عنه إيديولوجيّاً ميشال شيحا، وتماهى معه الرحابنةُ. لكنّ أملَ زياد، في مرحلةٍ لاحقة، خاب في ذلك المفهوم، ففتّش عن حلمٍ آخر، وانتقل إلى اليسار.

عبد الباقي: تشكّل الضيعة ترميزًا لأمورٍ أخرى تجري في الحياة. إنها عالمٌ مصغّر، له عناصرُه التي تقدِّم رؤيةً مُبسَّطةً إلى الحياة، ولاسيّما في الخمسينيّات والستينيّات. خطابُ هذا العالم لطيفٌ وفضفاضٌ، أيْ ذو عِبَرٍ عامّةٍ، ولا يخوض في التفاصيل؛ وهذا هو في رأيي خطابُ اليمين اللبنانيّ. فيه نرى التمايزَ بين الفنّ اللبنانيّ (الضيعة) والفنّ العربيّ، من حيث إقرارُ ذلك الخطاب بكيانٍ «لبنانيّ» وموسيقى «لبنانيّةٍ» ومسرحٍ «لبنانيّ» بلا ارتباطٍ وثيقٍ بما هو عربيّ.

في أوائل الحرب، انتقل زياد إلى بيروت الغربيّة، وتجذّر يساريّاً، فأوجد حالةً مختلفةً في مسرحه، غائصًا في التفاصيل، ومُجْريًا أحداثَ المسرحيّة داخل المدينة. وأعتقد أنّ المدينة كانت ترميزَه في نقد الفكر اليمينيّ...

أبي صعب: وقد تابع هذا الهجومَ في الإسكتشات الإذاعيّة، مثل موقفه النقديّ من أغنية «بحبّك يا لبنان» أو تعليقه على الأرزة الكتائبيّة. من هنا أسأل: أكانت علاقةُ زياد بالإرث الرحبانيّ صراعًا إلغائيّاً أمْ تكامليّاً في مجال الأغنية والموسيقى؟

عبد الباقي: ألاحظ أنّ مسرح زياد «ماكيت،» ومنه يأتي بالموسيقى. فمن السرد الطويل والحدث والمكان، يخْرج بأغنيةٍ، لا ترتبط بالمسرحيّة مباشرةً، لكنّها تَنْهل

من جوِّها العامّ. وإذا استمعتم من جديد إلى البرنامج الإذاعيّ، **العقل زينة**، فستلاحظون المواءمةَ التي يخْلقها بين السرد والموسيقى التي تصاحبه. من هنا نقول إنّه، موسيقيّاً، لم يقطعْ مع الإرث الرحبانيّ، خصوصًا في التوزيع الموسيقيّ الذي يتشابه مع توزيع والده...

أبو عبسي: زياد في أعماله الموسيقيّة لم يخرجْ من الرحابنة، ولا انقلب عليهم... ولكنه لم يكْملهم أيضًا. إنه ما زال يحاورهم وكأنّه لم يتّخذ قرارَ الانفصال عنهم بعد. نعم! ما زال زياد يحاور المدرسةَ التي تربّى فيها سبعة عشر عامًا ـ وهذا يدلّ على مدى تأثّره بها. كنّا نسمع معًا، أنا وزياد، أغنية «نحن والقمر جيران» من الحادية عشرة ليلاً حتّى السادسة صباحًا، وكان يتعجّب من والده كيف كتب هذه الموسيقى!

حمدان: هنالك شيءٌ من الأوديبيّة في هذا الأمر: فزياد يَسمع موسيقى والده حتّى الصباح، لكنّ النتاجات الموسيقيّة لكلٍّ منهما تصبّ في اتّجاهاتٍ مختلفة. فمضمونُ اللغة التي يستعملها زياد في أغانيه، وشكلُها، وتقطّعُها، وأسلوبُها، بل «اللاكلامُ» فيها، كلّ ذلك كان يذهب بعيدًا عن الظاهرة الرحبانيّة.

عبد الباقي: ألاحظ أنّ الرحابنة نالوا دعمًا ماليّاً سمَح لهم بالقيام نسبيّاً بما يريدون على الصعيد الموسيقيّ، فيما لم ينلْ زياد ذلك الدعمَ في مراحلَ متعدّدة. والجدير ذكرُه أنّه يمتلك صوتًا مختلفًا عندما يعمل بميزانيّةٍ ضئيلة؛ أمّا حين يمتلك دعمًا ماليّاً للإنتاج فإنّه يشبه الرحابنة.

أبي صعب: هنا يُسأل إلى أين أخذ زياد السيّدة فيروز بعد رحيل والده؟

عبد الباقي: للإجابة، ينبغي أولاً القول إنّه كثيرُ التأثّر بوالده في التفكير الموسيقيّ، وهو يسرد عنه الكثيرَ في ما خصّ مقاربته الموسيقيّة. أمّا ما يَنتج من تلك المقاربة فمختلفٌ عن إنتاج والده. وهذا لا يعني الثورةَ والإتيانَ بالجديد، بل يعبّر عن جدليّةٍ دائمةٍ مع هذا الإرث، يمكن أن تُلحظَ في آلة البزق: فعازفو هذه الآلة يخبرونك عن طريقته المختلفة في العزف عليها، وهذا ما نراه عند والده. أمّا بالنسبة إلى أين أخذ فيروز، فأرى أنّه أعطاها حياةً غيرَ التي كانت لها قبلاً؛ ومع ذلك فإنّ مَن أحبّ فيروز قبل زياد قد حافظ على محبّته لها بشكلٍ عامّ، أو زاد في ذلك.

أبي صعب: هذا رغم «فجاجة» لغة أغاني زياد وطبيعةِ موضوعاتها اليوميّة؟

عبد الباقي: لم تكن فيروز بقادرةٍ على أن تكْمل الغناءَ عن الضيعة، بل باتت ملزمةً بأن تتعاطى مع موضوعاتٍ مرتبطةٍ بالواقع الحاليّ. وهذا هو خيار زياد... علمًا أنه كان يستطيع أن يكون الوارثَ الأوّلَ لتراث الرحابنة، وأن يحتكرَ الظهورَ الإعلاميّ بهذه الصفة، بما يحقّق له مردودًا عاليًا ماليّاً ومعنويّاً.

حمدان: زياد أسهم في إطالة عمر فيروز الفنّي. فبعد القطْع الذي حدث بتبدّل البلد سياسيّاً واقتصاديّاً واجتماعيّاً، ودوران نموذج «عاصي ـ فيروز» ضمن دائرةٍ محكمة، حاول زياد أن يمدّ فيروز بمعطًى جديد، في وقتٍ قدّمتْ هي فيه ما يشبه التنازلات بالمقارنة مع ما يُعتبر ثوابتَ عندها على مستوى مضمون الأغنية، بل على مستوى اللحن أيضًا. ومن الواضح أنّ زيادًا كان هو المايسترو في هذا التحوّل.

سراج: اسمحوا لي بمتابعة هذه الفكرة. أنا أحبّ فيروز انطلاقًا من تكويني وثقافتي. أمّا الجيل الجديد فتقبّلَ الاستمراريّة الفيروزيّة عبر زياد، وأدخلنا في عوالمَ جديدة. كنتُ أوصل ابنتي إلى جامعتها، فتُسمعني «لطيفة» [بألحان زياد] تتحدّث عن ضوءٍ ما يطْفئه رجلٌ فيبعث الرعبَ في نفس المرأة. كلماتٌ جديدةٌ عجيبةٌ صدمتني، لكنّ الجيل الجديد استوعبها وتعامل معها، فكان أن حمل الراية الرحبانيّة والفيروزيّة، ونقلها إلينا نحن الجيل الآخر.

أبو عبسي: هي تريد أن تغنّي لتبرهنَ لنفسها أنّها قادرة على الغناء بأكثر من طريقة، فبدأتْ بأغنية «البوسطة.» وقلّما تُوافق فيروز على الأغاني التي يعرضها زياد عليها.

عبد الباقي: شخصيًا، أغاني فيروز القديمة لا تعني لي الكثيرَ، لا لأنّني لا أحبّها، لكنّ أغاني الثمانينيّات وما تلاها تعبّر عنّي بشكلٍ أكبر...

أبو عبسي: أن تحبَّ الأغاني الجديدة لا يعني بالضرورة أن تكرهَ ما سبقها يا غازي! فشريطا **إلى عاصي** البديعان اللذان كانا تكريمًا لوالده...

حمدان (مقاطعًا): في إطار التحوّل...

أبو عبسي: لا، لقد أعطى والدَه من كلّ قلبه فيهما. ولكنْ...

واكيم (مقاطعًا): في إحدى الفترات، تماهى الأخوان رحباني مع الثقافة السائدة، وكان في مقدور زياد الاستفادةُ لو تماهى هو أيضًا، لكنه حاول أن يكون جزءًا من الثقافة البديلة. أنا لا أرى تناقضَ زياد ماثلاً مع عاصي شخصيّاً، بل مع **الثقافة السائدة** آنذاك. من هنا كان اعتراضُ فيروز (على ما تناهى إليّ) على تعبيراتٍ في أغاني زياد من قبيل «ملاّ إنتَ.» على أنّ فيروز، التي كانت جزءًا من الثقافة القديمة السائدة، امتلكتْ هي الأخرى روحًا جديدة عبر أدائها لأغنيات زياد، وتحوّلتْ هي ذاتُها إلى تعبيرٍ عن الثقافة البديلة، بكلّ ما فيها من سخريةٍ وانتقادٍ للواقع.

أبي صعب: نُقل في بعض الحوارات أنّ النصّ الأصليّ لأغنية «خلّيك بالبيتْ» هو: «...هلّقْ حسّيتْ.» لكنْ لم تقبلْ به فيروز، فصار الكلام: «...هلّقْ حبّيْتْ!»

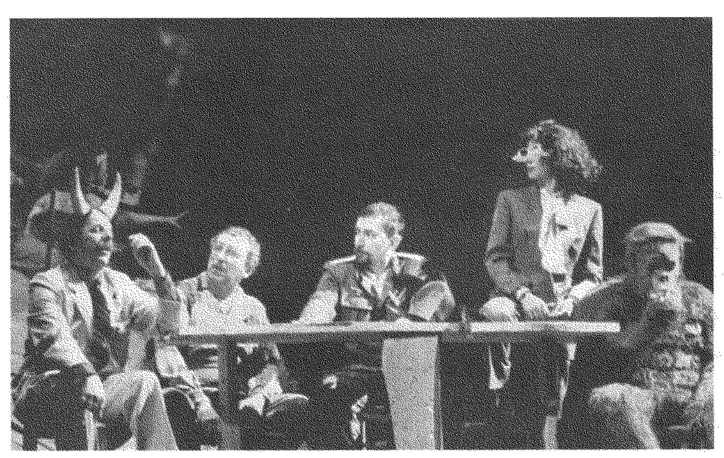
سراج: على ذكر كلمات أغنيات زياد، لم نتحدّثْ بعدُ عن أحد أهمّ الأمور في عمل زياد، وأعني التقنيّة اللغويّة. لقد استقطبني زياد بصوته أولاً في برنامجه الإذاعيّ، **بعدنا طيبين قولْ الله**، مع جان شمعون. وأنا من المتخصّصين باللهجة البيروتيّة، وعندي نظريّة تقول إنّ زياد الرحباني يتقصّد استهدافَ هذه اللهجة، أو إنّه دخل في لعبة اللهجات ويستخدم اللهجةَ «الجلاّويّة» (لهجة الأزقّة البيروتيّة). فاللهجة التي يستعملها في المسرح والأغاني هي لهجة القبضايات القدامى في بيروت. وإذا أردنا ربطَ ذلك بالتاريخ، قلنا إنّ جدّه حنّا الرحباني كان من مستخدمي هذه اللهجة. وقد حافظ زياد عليها وخرج بها أمام المشهد اللبنانيّ: فلهجتُه فيها نوعٌ من الـ «قبضنة» (نسبة إلى القبضايات) والمرْجلة، وفيها محاولةٌ لفرضها على الآخر.

أُضيف هنا أنّ لزياد الفضلَ في إدخال لغات فئات الناس المهمّشة في وعي الناس، مثل لغة الحشّاشين ولغة التأتأة ولغة السكارى، واللهجة الأرمنيّة، ولغة الحانات الليليّة. كما كان صيّادًا للغة الإيقاعيّة: «ستالين... لحم بعجين... نفتلين... كوكايين...» أو «كميون... صالون... بلكون...» في الألسنيّة نسمّي ما يقوم به زياد «دورةَ الكلام»: فهو ينزل إلى الشارع، ليلتقط الألفاظَ والتعابيرَ وتنويعاتِ اللهجات، ثمّ يُعيد صياغتَها في نصٍّ ما، ويعْرضه علينا، ويرينا أنفسَنا في المرآة، فنضحك ناسين أو غيرَ منتبهين أنّ هذه هي لغتنا نحن وألفاظنا نحن! لقد جعلنا نغنّي معه عن «الخَسّة» و«البوسطة» وانقطاع الماء... لغته، إذًا، مسبوكة ومضمّخة بوجع الناس... على عكس أهله بالمناسبة: فلغتهم حالمة وجميلة وأنيقة ومنتقاة لكنّها لا تنعكس في داخل المستمع الذي يردّدها. لاحِظوا أنّنا لا نملك جملةً رحبانيّة واحدة نردّدها أو نستشهد بها؛ بل الأحرى أننا نستعيد مقاطعَ مفصّلةً غنّتها فيروز للرحابنة.

المحور الثالث: زياد والتحوّلات: «الجماهير» والمثقفون

أبي صعب: هل تجدّدَ زياد ليوائم السياقاتِ السياسيّة والاجتماعيّة الجديدة؟ وكيف؟

حمدان: أعتقد أنّ زيادًا يعاني مرارةً ناتجةً من كونه نشأ في بيئةٍ مملوءةٍ بالتحدّيات المرتبطة بالشهرة المبكّرة وبالسعي الدائم الى التفوّق على الذات بغية تلبية توقّعات جمهوره الفنّيّ. وكلّ مساره الفنّيّ هو محاولةٌ لابتداع أشكالٍ من



من **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** (١٩٩٣).

التكيّف مع تلك الظروف، بالتزامن مع رغبةٍ غير معلنة في التأثير في وعي الناس وسلوكهم. وممّا زاد الصعوبات، ارتباطًا باستمرار الحرب الأهليّة، أنّ المدينة صارت أولاً مدنًا عدّةً، وهذا أدّى إلى تشظّي الجانب الاجتماعيّ ـ الثقافيّ الذي كان يُلهم زيادًا بأفكارٍ وصورٍ وموضوعاتٍ غنيّة وكبيرةٍ في النصف الأوّل من السبعينيّات. وتزامنَ ذلك ثانيًا مع ضمور الطبقة الوسطى وازدهار اقتصاد الحرب ومسالكها المتعرّجة. ثم جاء، ثالثًا، تغيّرُ مصادرِ دخلِ جزءٍ كبيرٍ من تلك الطبقة، إذ فُكّ ارتباطُ نمط عيشها بالعمل (الذي كتبَ زياد كثيرًا عنه في تلك الفترة)، وصار مرتبطًا بالتحويلات الخارجيّة أو بالارتزاق من أمراء الحرب ومؤسّساتهم الطائفيّة. وأضيف إلى ذلك، رابعًا، انهيارَ النضالات النقابيّة والاجتماعيّة التي حاول زياد التعبيرَ عن هواجسها: فقد انهارت مؤسّساتُ العمل النقابيّ، وتلاشى النضالُ الديمقراطيُّ العامّ، وباتت «المكاسبُ الاجتماعيّة» منذ أواسط الثمانينيّات غيرَ محكومة بتوازناتٍ طبقيّةٍ أو اجتماعيّةٍ أو سياسيّة بل بتوافقاتٍ بين أطراف نظام المحاصصة وأمراء الطوائف. وأتت، خامسًا، هجرةُ جزءٍ كبيرٍ من الموارد البشريّة الشابّة التي كان من المفترض أن تكون جزءًا لا يتجزّأ من جمهور زياد، لجهة مستوى التعليميّ وانفتاحها الثقافيّ.

مع أخذ هذه التغيّرات الجذريّة في الاعتبار، بات همُّ زياد في السنوات العشرين الأخيرة، في رأيي، هو ابتداعُ حالةٍ من التكيّف. فاستمرّ يعمل على جذب ما أمكن من جمهور ـ وهو جمهورٌ بقي واسعًا ـ وأدخل تعديلاتٍ على مبنى الجملة والنّص وعلى التنويع الموسيقى، وسط ندرةٍ نسبيّةٍ في الموارد. ويمكن القولُ إنّه حارب في تلك السنوات كمن «ينظّم تراجعَه،» بكبرياءٍ ومرارة، ومن دون تراجعٍ عن ثوابته الأساسية، فحقّق نجاحاتٍ متفاوتة. على أنّ جانبًا من نتاجاته الأخيرة لم يخلُ من بعض ملامح الإفراط في العبث، ومن ملامسة

أشكالٍ من العدميّة، نظرًا إلى غياب المشروع السياسيّ الديمقراطيّ التغييريّ الحاضن والمقْنع والى غلبة العصبيّات الطائفيّة و«ما دون الدولتيّة.» فلجأ أحيانًا إلى تغليب التقنيّة واللعب على الجملة والكلمات المتقاطعة، وكأنّه يسعى إلى كسب الوقت أثناء تنظيم التراجع الذي فرضه عليه الواقعُ المتحوّل.

عبد الباقي: «التراجع» قد يمهِّد لبلورة فكرٍ سياسيّ أكثر وضوحًا...

حمدان (مقاطعًا): سأوضح فكرتي. أشرتُ الى «التراجع المنظّم» لأنّ عمليّة التغيير تتجاوز ما يمْكن أن تبتدعَه قدراتُ الفنّان ومخيِّلتُه. فعندما يكون المجتمعُ في حالة انهزام، وتكون بنياتُه الطليعيّة والمدنيّة في حالة دورانٍ على الذات، تصير القضيّةُ أكبرَ من فرد. وزياد، كظاهرة فنيّة، كان ينظّم دفاعَه أمام هذه التحوّلات العاصفة، لأنّ البديل الذي يمْكن أن يحْيي المجالَ أمامه يتمثّل في إعادة تبلور مشروعٍ خارقٍ للطوائف يهدف إلى: التحوّل الديمقراطيّ، وإلغاءِ الهيمنة الطبقيّة ــ الطائفيّة على روح البلد ومدينته، والتغلّب على «ثقافة» الإعلان والإعلام اليوميّ التي تغسل أدمغةَ الناس بطريقةٍ ممنهجة. هذه جميعُها ليست مهامَّ فنّان؛ إنّها مهمّةُ أحزابٍ ونقاباتٍ ومثقّفين حقيقيين وتوازناتٍ اجتماعيّةٍ وسياسيّةٍ من نوعٍ آخرَ غيرِ ذلك المتحكّم راهنًا برقاب اللبنانيين!

عبد الباقي: بعد انهيار الاتّحاد السوفييتيّ، والتداعيات الضخمة التي أصابت الوضعَ اللبنانيّ بعد اغتيال الرئيس الحريريّ، نشأتْ حالةُ ضبابيّة انعكستْ في نتاج زياد، وعلى الصعيد الموسيقيّ نفسه، إذ تشعر أنّه «عالقٌ» في نقطةٍ يصْعب عليه تخطّيها. من هنا نراه يجدّد شيئًا من قديمه، أو يغيّر في التقنيّة المستعملة، إنّما لا تجديد جذريًا في المضمون. وأذكر في حديثٍ خاصّ معه أنّه أقرّ بأنّه مع فريقٍ في لبنان، لكنّه لا يشعر بأنّ هذا الفريق يعبِّر عنه بشكل تامّ: فهو مع هذا الفريق لأنّه ليس مع الفريق الآخر.

أبي صعب: نعم، زياد عبّر بوضوح عن تأييده للمقاومة الإسلاميّة.

حمدان: أعتقد أنّ ذلك تعويضٌ من ذلك الفراغ الكبير الذي تحدّثتُ عنه قبل قليل. صحيح أنّ خلفيّة زياد اليساريّة تحتّم عليه أن يكون مع المقاومة، ومع سلاحها، ولاسيّما في محيطٍ إقليميٍّ يشْهد متغيّراتٍ وتحدّياتٍ ومخاطرَ كبيرة وغير مسيطَرٍ عليها. لكنني أظنّ أنّ ما دَفع به إلى هذا الخيار، وبالأسلوب الذي كتب عنه، هو التعويضُ من الفراغ الذي نشأ في المجال الذي كان سيّدًا فيه، ويَنهل منه مواضيعَه وأغانيَه، وهو جوهرُ المسألة الاجتماعيّة في مجتمعٍ غير ممزّق بالانقسامات العموديّة.

سراج: في هذا الصدد، أقول إنّ زيادًا، كالسياسيّين، قادرٌ على أخذ جمهوره إلى المكان الذي يريد.

حمدان: أتحفّظ عن هذه الفكرة!

واكيم: أرى أنّنا نُغْرق هنا في «لبنانيّتنا» عند تحليلنا لجماهيريّة زياد، فنهمل جمهورًا غيرَ لبنانيّ يرى زيادًا كما يريد. كيف ينظر الجمهورُ السوريّ الضخم إلى زياد مثلاً؟ لبنان «متنفَّس» لدى السوريين: فهم يحْفظون أسماءَ نوّابنا ووزرائنا أكثر من نوّابهم ووزرائهم، ويُعجبون بقدرتنا على شتم مَنْ نشاء من المسؤولين. أعتقد أنّهم يملكون تقديرهم ونظرتهم الخاصّة إلى زياد.

أبو عبسي: هذا صحيح بفعل اختلاف الأرضيّة الاجتماعية بين الجمهورين.

سراج: أودّ أن ألفت إلى أنّ الكمّ ليس معيارًا. فميشال قزّي أدار حلقة من برنامجه الترفيهيّ «الخفيف» في حمْص، وكان الجمهور مذهلاً في حجمه...

أبي صعب: لكنّ جمهور زياد نوعيّ، وكان هذا واضحًا في حفلاته الأخيرة في دمشق. هذا الجمهور هو الحلم السوريّ الجميل القادر على أخذ هذا البلد إلى مكانٍ أفضل.

حمدان: أعتقد أنّ هذا الالتفاف السوريّ الذي برز حول زياد لا يمْكن أنْ يُفهم ــ في جانبٍ منه ــ إلاّ بعد الأخذ في الاعتبار حملةَ التجريم الممنهجة التي جرت على أساس لبنانيٍّ عنصريّ ضدّ «السوري،» فأوجدتْ عصبيّاتٍ مستنفرةً ومتوجّسةً ــ في لبنان أولاً ثم في سوريا ــ لم يسبقْ أن برز مثيلٌ لها في أيٍّ من البلدين. وكأنّ «العدوّ» في الحالتين كامنٌ في «الآخر؛» أما الـ «أنا» فـ «واثقُ الخطوة يمشي ملكًا،» لا أخطاء فيه ولا معاصي أو ارتكابات. وعندما يأتي زياد إلى دمشق، بمواقفه المعلنة والثابتة، وبشكلٍ حرٍّ ومن دون استزلام، فمن الطبيعيّ أن يجد جمهورًا متعطّشًا إلى رؤيةٍ مختلفةٍ ممّا تمطره به شاشاتُ المرئيّات الخشبيّة التي أبدعتْ على مدى سنوات في غسل عقول الناس وفي عصر قلوبهم.

أبي صعب: انطلاقًا من هنا أسألكم: ما السرّ في محبّة الجمهور الشابّ لزياد؟ أين الحدّ الفاصل بين شعبيّته وشعبويّته؟ ولماذا الموقف السلبيّ من المثقّفين الذي نراه في أكثر من عملٍ مسرحيّ له؟

سراج: أعتقد أنّ زياد أبو عبسي هو الأقدرُ بيننا على الإجابة عن هذه الأسئلة. إنّما أودّ أن أشير إلى أنّ المثقّف غائبٌ من الأساس في مسرح الأخوين الرحباني قبل زياد، إذ لم يكن موجودًا في أيّ مسرحيّةٍ لهما على ما أذكر.

أبو عبسي: ليس لزياد موقفٌ من الثقافة، بل من مثقّفين محدّدين غير فاعلين في مجتمعاتهم.

واكيم: أرى أنّه قدّم في كلّ مسرحيّة نموذجًا مختلفًا لـ «مثقّف.» فعبد الرؤوف المثقّف الثوريّ في **نزل السرور**، ونزار وعبد الكريم في **فيلم أميركي طويل**، والصحافيّان اللذان يشكّلان تيّارين مختلفين من جريدتَي **السفير** و**النهار** في **شي فاشل**... كلّ هذه النماذج لا تعبّر عن كرهٍ للمثقّفين، بل عن عدم تحمّل زياد للنفاق في الثقافة. والمشكلة أنّ عددًا ممن يدّعون الثقافة اعتبروا أنّ الفعل الثقافيّ أمرٌ شكلانيّ يبدأ بإطالة الشّعر ولا ينتهي بإشاحة نظرهم عنك وهم يخاطبونك كأنّهم سلطةٌ علويّة!

أبي صعب: لكنْ كان هناك نموذج مهدي عامل مثلاً، وقد غاب عن أعمال زياد (باستثناء حلقةٍ من برنامج العقل زينة عقب اغتياله عام ١٩٨٧)، فلماذا ركّز على أولئك؟ أهذا نتاجُ علاقةٍ صداميّةٍ ما بين الفنّان والمثقّف؟

عبد الباقي: أفتحُ هلالَيْن هنا لأشير إلى أنّ زيادًا شديدُ الإعجاب بستالين...

واكيم: جزء كبير من المثقّفين اليساريّين في الاتّحاد السوفييتي، وبحجّة الخيبة من التجربة السوفييتيّة، مشوْا في ركاب الأميركيين. ولمّا كان زياد شديدَ الانتماء إلى مجتمعه، فإنّ أيّ «خائن» لهذا المجتمع سيلقى انتقاده!

حمدان: إنّ قوة زياد هي على مستوى المايكرو (التفاصيل الدقيقة، بما فيها التفاصيلُ اليوميّةُ الباهتة). وقد انغمس في المايكرو إلى درجةٍ بدا معها في الظاهر وكأنّه استغنى عن الثقافة والمثقّف، مع العلم أنّ الثقافة لا تعدو في جانبٍ أساسٍ منها سوى تكثيفٍ للمايكرو نفسِه. وأرى أنّ قدرتَه الاحترافيّة تجعله يعمل على بنية المسرح الخاصّة به، وبنيةِ اللغة، من دون الإحساس بالحاجة الموضوعيّة إلى المثقّفين، ولاسيّما أنّ لهؤلاء أمراضَهم الخاصّة، وقد تشظّوْا إلى مثقّفين للسلطة وللطائفة.

المحور الرابع: زياد إلى أين؟

أبي صعب: لغويّاً، ما هي في رأيكم ملامحُ مسار الظاهرة الزياديّة؟

سراج: ليست هناك أجوبة شافية ووافية عن مآل هذه «الظاهرة» اللغويّة التي أسهم زياد في نقلها من معيوش الناس إلى عالم الإبداع الفنيّ وطبيعة علاقتها بالأشكال التعبيريّة الحديثة التي تلوّن سبلَ التواصل الشبابيّ. لكنني أُسجّل الملاحظات الآتية. **أولاً:** المدينة بوتقة مفتوحة تجْمع، بالإضافة إلى أبنائها، كافّةَ الشرائح الاجتماعيّة الأخرى التي تفد إليها للعمل والارتزاق والسكن... والدراسة بالطبع. من هنا، فإنّ بيئتها اللغويّة الحاضنة هي الأقدرُ على إبراز تنوّعات الشرائح اللبنانيّة على اختلافها، وعلى «هضم» التحوّلات اللغويّة الناشئة عن حِراك أفراد المجتمع ونزوع قواه الحيّة إلى تأكيد ذاتها والتعبير عن خصوصيّاتها والتكيّف مع مستجدّات العصر. وليس كالتعبير



من **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨).

المسرح أو المغنّى بأصوات وألحان زياد وأمثاله أداةٌ فضلى لإيصال هذه الرسائل إلى جهودها بأيسر السبل. **ثانيًا:** الأماكن الزياديّة، بمعناها المسرحيّ الفنيّ، في تمايزها السوسيوجغرافيّ والاجتماعيّ والثقافيّ (المستشفى، الفندق، الحانة،...)، تجمع شبّانًا من قاع المدينة، ومن مناطقها الراقية وشرائحها المرفّهة. والضواحي والأحياء الشعبيّة تتساوى في هذا المجال لجهة تأمين بيئاتٍ للترفيه والالتقاء والتسرية عن النفس. وتبرز تأثيراتُها بوضوح في رفد القاموس الرحبانيّ الذي صاغه زياد وروّجه في صفوف معجبيه. **ثالثًا:** أسهم زياد في إطلاق جملة مفرداتٍ جديدةٍ أضحت بمجملها من الشوائع الكلاميّة التي عرفتْ رواجًا بعدما تلقّفها الجمهورُ من عملٍ مسرحيّ أو غنائيّ ناجح، وشعر بصدقيّتها وتعبيرها عن بعض ملامح المرحلة التي يعيشها. ومعيارُ تداول هذه المفردات وسريانها في لغة التخاطب اليومي مرتبطٌ إلى حدٍّ كبيرٍ بإمكانيّة اختراقها جدارَ الجيل الشابّ الذي ينتجها؛ إذ إنّ إقبال الجيل الذي يتجاوز الـ٣٥ سنة على هذه المفردات واستخدامه لها (كليّاً أو جزئيّاً) هما اللذان يؤشّران على رواجها واستمراريّتها في المجتمع ككلّ وقدرتها على الانخراط في سياقه الثقافيّ. **رابعًا:** إنّ التماهي بلغة زياد الرحباني وأساليب تعبيره ظاهرةٌ لا ننظر إليها بحذرٍ أو من جانبٍ سلبيّ محض؛ فهي، متى حلّلنا منطلقاتِها ومضامينَها وزمانَها ومكانَها، قد تكون سليمةً ودليلَ عافية وتعبيرًا عن واقع معيش. فأبناؤنا المتأثّرون بزياد وموسيقاه هم بالأحرى «أبناءُ الحياة» الشديدة الحراك وذاتِ الطبيعة الكونيّة؛ وهم ينتمون بالطبع إلى شريحة «الأجيال الجديدة التي وُلدتْ في الفضاء الرقميّ.»

أبي صعب: زياد أبو عبسي، بحكم التجربة الحياتيّة والعمليّة مع زياد، هل تنقل لنا شيئًا عن هذه الظاهرة وعن مستقبلها؟

أبو عبسي: زياد ربّما لا يعرف ما يفعل، لكنّ ما يقوم به كبيرٌ وكثير. وتحليلُ ما يفعله ليس وظيفته، بل وظيفة الناقد. وأزمتنا الأولى في المسرح هي في غياب الثقافة المسرحيّة، وفي كثير من الأحيان يتحوّل النقدُ إلى شتم وتعريض، وكأنّ النقد رأيٌ وحسب. وأنا أرى أنّ زيادًا بانتظار "حدثٍ كبير" ليتابعَ عمله، وعلى هذا الحدث أن يكون مستفزًا له حتّى يدفعَ به إلى التعبير عمّا يرى من أخطار ونتائج.

أعرف بوجود مسرحيّةٍ مكتوبةٍ عند زياد. لا أعرف إنْ كان قد مزّقها الآن، لكنّني أجزم بأنّها مِنْ **أعظم** ما كَتب! أعتقد أنّه مصابٌ بقرفٍ يمنعه من العمل وتقديم أعمالٍ جيّدة. وبانتظار عوامل محرّكة، لا أتصوّر أنّنا سنرى له شيئًا الآن.

عبد الباقي: في الحفلات الأخيرة في بيروت لم يقدّمْ زياد جديدًا. لم يعنِ ذلك للجمهور شيئًا، لكنّ بعضَهم شعر بالتكرار. في هذه الحفلات طرح زياد موضوعاتٍ لا أقول إنها بالية، إنّما مضى عليها الزمن، كمشهد انتقاد البرجوازيّة. لقد حان الوقت لكي يقول زياد ما يحسّ به الآن، ولكي يكون أكثرَ حضورًا بأفكاره الشخصيّة الحاليّة. وأعتقد أنّ الجمهور كان ليتفاعل معه بشكلٍ أكبر لو صارحه، بشجاعةٍ، بما يحسّه، حتّى لو كان ذلك الإحساسُ هو... الضياع! ما كان أروعَ أن ينقلَ زياد وجدانَه الذي يعبّر عنه في الجلسات الخاصّة!

أوافق أبو عبسي على موضوع القرف. القرف يمنع زيادًا من الإنتاج الموسيقيّ الجديد. وربّما يعوّض ذلك بقسوة التمارين التي يؤدّيها الموسيقيّون المشاركون معه، إذ يتحوّل إلى جلّادٍ خلال التمارين التي لا تنتهي. أمّا بالنسبة إلى الموسيقى، فعنده نقاطُ قوّة لا تجدها عند غيره. وأذْكر الصوتَ البيروتيّ الذي منحه للتخت الشرقيّ في ألبوم **أنا مش كافر**، الواضح التأثّر بسيّد درويش.

حمدان: سؤال «زياد إلى أين؟» يرتبط إلى حدٍّ كبيرٍ بسؤال "البلد الى أين؟". ومهمّة الإجابة على هذا النوع من الأسئلة معقّدة وشائكة. وربما أمكنني الإيجازُ بالقول إننا بحاجة إلى "استعادة" زياد، ولكنّ هذه الاستعادة مشروطة باستعادة البلد لنكهته، واستعادةِ المدينة لروحها، واستعادةِ اللبنانيّ لصفائه ومدنيته ورجحانِ عقله الذي ينبغي أن يتفوّق على عصبيّاتٍ ضيقةٍ أمعنتْ فيه تشويهًا وتدميرًا.

واكيم: عملُ زياد نابعٌ من الناس. لذا أرى أنّ ذلك يعطيه زخمًا للاستمرار، عزّزه عملُه مع كبارٍ أمثال زياد أبو عبسي (منذ **بالنسبة لبكرا... شو؟** إلى المسرحيّة الأخيرة) وجوزيف صقر في الغناء. وأعتقد أنّ وفاة جوزيف كانت نكبةً لزياد، لأنّ الكثير ممّا يعجز عن قوله مع فيروز كان جوزيف هو الأقدرَ عليه.

أبو عبسي: لا أعرف إنْ كان زياد سيعود إلى المسرح من جديد، على الرغم من يقيني أنّه سيفجّر مسرحيّة ذات يوم. فمَن كان مثلَه، وفي حساسيّته، لن يَقْدر على الصبر على هذا الفراغ... إلى ما لا نهاية!

بيروت

بيار أبي صعب

ناقد ومسؤول الصفحات الثقافيّة في جريدة **الأخبار** (لبنان).

جمال واكيم

رئيس قسم فنون الاتصال في الجامعة اللبنانيّة الدوليّة.

زياد أبو عبسي

ممثّل ومخرج مسرحيّ.

غازي عبد الباقي

موسيقيّ ومنتج موسيقى ومؤسّس/مدير شركة فوروارد ميوزيك.

كمال حمدان

باحث وخبير اقتصاديّ.

نادر سراج

باحث لغويّ وأستاذ في الجامعة اللبنانيّة.

عبّود السعدي، أسامة العارف، الشهيد حسين مروّة
شـــــهـــــادات

نسيجٌ صوتيّ

عبّود السعدي*

البدايات

تعرّفتُ إلى زياد في العام ١٩٧٩ من خلال صديقٍ مشترك وعازف درامز، يدعى وليد طويل، في نادي الموسيقى في الجامعة الأميركيّة في بيروت. وكان زياد يرغب في التعرّف إلى الموسيقيين الجدد في إطار سعيه إلى التطوير. وأوّلُ تسجيلٍ رسميّ لي في الأستديو كان أغاني مسرحيّة **فيلم أميركي طويل** وموسيقاها التصويريّة. وتبعتْه تسجيلاتٌ كثيرةٌ في تلك الفترة مثل موسيقى فيلميْ **عائد إلى حيفا** و**مدام X**، وموسيقى ألّفها زياد لفرقة فهد العبدالله للرقص. وكان زياد قد بدأ العملَ على مشروعٍ استعراضيّ كبير لم يتحقّقْ بسبب الاجتياحِ الإسرائيليّ عام ١٩٨٢، اسمه **كان به**، ويتألّف من فصلين: الأول مسرحيّ، وقد تحوّل لاحقًا إلى عملٍ مستقلّ هو **شي فاشل**؛ والثاني موسيقيّ، وقد استَقدم خصّيصًا له مجموعةَ عازفين من الخارج، كما استحدث ديكورًا خاصاً للمسرح من طابقين. وطلب مني في هذا المشروع العملَ على الـ voicing ، وعلى تدريب الكورال، بالإضافة إلى المشاركة في الفرقة الموسيقيّة.

كما اشتركتُ في تلك المرحلة برحلة فيروز إلى أميركا (١٩٨١)، وذلك بناءً على رغبة زياد في رفد هذا المشروع بموسيقيين شباب، وهم: وليد طويل، وتوفيق فرّوخ، وروجيه فخر، وأنا. وكان يطلِقُ علينا الزملاءُ المشاركون في هذه الرحلة اسم «فريق زياد.» وقاد الأوركسترا المايسترو توفيق الباشا (١٩٢٤ ـ ٢٠٠٥) الذي قدّم كثيرًا للموسيقى في لبنان، وكان شديدَ الإخلاص للموسيقى الشرقيّة (ومن أسفٍ أنّ بلدنا لا يعطي الكثيرَ من مبدعيننا الكبار التقديرَ الذين يستحقّونه).

التأليف والتوزيع... والـ «sound»

يبدأ زياد التأليفَ الموسيقيّ من خلال تحديد الـ baseline للمعزوفة على البيانو، ومن ثم يكتب للآلات الأساسيّة، وهي البايس (الباص) والغيتار والدرامز. وإذا كان تأسيسُ الأغنية في هذه المرحلة جيّدًا، سهلَ تركيبُ بقيّة الآلات. أما التوزيع فيبدأ باختيار الأسلوب (style) الذي يريده والذي يشكّل لغةً في حدّ ذاتها، أكان شرقيّاً أمْ غربيّاً. تُسَجّل الموسيقى، ومن ثم يضع المغنّي صوتَه. في حالاتٍ معيّنة، يتمّ تسجيلُ الموسيقى والغناء معًا، مثل أغاني شريط **أنا مش كافر** لأنه تخت (ما عدا أغنية أو اثنتين). كانت التمارين مكثّفة، وكان كلُّ مشاركٍ يعرف دورَه تمامًا قبل التسجيل. واستغرقت الأصواتُ من زياد جهدًا ملحوظًا، إذ رسم أكثرَ من «شخصيّة صوتيّة» للمشاركين في هذا العمل. وقد اختار زياد المرحوم زهير سمهون ليكون مهندسَ الصوت في هذا العمل وفي معظم تسجيلاته ذات الطابع الشرقيّ. كما سجّلنا أغنيتيْ «معرفتي فيك» و«ما قدرت نسيتْ» بمشاركة فيروز المباشرة التي كانت تعطينا الـ cue وأين ستغنّي. وقد كانت تجربةً مثيرةً ساعدتنا في تثبيت إحساس الأغنية بشكلٍ أعمق.

نظّم زياد الـ sound ليستكملَ به التوزيعَ الذي يختاره للقطعة الموسيقيّة. ويَجْدر الذكرُ أنّ مرحلة التثبّت من الصوت (sound check) واختيار الذبذبات الصوتيّة تستغرق زيادًا وقتًا طويلاً كي يصل إلى التفاصيل وإلى النتيجة التي يبحث عنها.

تكوّن عند زياد الاهتمامُ بالـ sound وبآلاتٍ موسيقيّةٍ كالبايس غيتار (التي يَعتبر أنّها آلةٌ لم تأخذْ حقّها) بعدَ أن اطّلع على الموسيقى البرازيليّة والأميركيّة كالفانك والسول والجاز وتأثّر بها. مع الأخوين رحباني، كان عازف البايس المزدوج (double bass) حنّا السلفيتي يَتْبع الإيقاعَ الأساسيّ، غير أنّ زيادًا أحبّ أن يعطي هذه الآلةَ مزيدًا من الحيويّة من خلال ما نطلق عليه الـgroove. ودعّم اهتمامَه بالنسيج الصوتيّ، وبإبراز دور كلّ آلة، وبحبّه للمؤثّرات الصوتيّة، بالحصول على معدّات التسجيل المتخصّصة (equalizers, microphones compressors monitors) عندما قرّر أن يؤسّس ستديو التسجيل الخاصّ به

* ـ مؤلّف وموزّع موسيقيّ، وعازف بايس من لبنان. ولقد أبقينا على الكلمات الموسيقيّة التقنيّة باللغة الإنكليزيّة بناءً على رغبة الأستاذ السّعدي، وشهادتُه حصيلةُ حوارٍ مع معدّ الملفّ.

سنة ١٩٧٩، في الوقت الذي كانت الأستديوهاتُ في بيروت معدودةً. ولا يزال زياد يخصّص الجزءَ الأكبر من مدخوله للحصول على تجهيزات التسجيل ذات المواصفات المتقدّمة، مع تفضيله تسجيلات الـanalogue على الـdigital التي لا تعطيه الإحساسَ الذي يريده. وانطباعي الإجماليّ أنه لم يغيّرْ نظرته إلى الـ sound منذ ١٩٧٩ حتى الآن، لكنّ العدّة والآلات تغيّرتْ.

هارمونيّاً، تطوّر زياد تطوّرًا كبيرًا، وعرف كيفيّة الاستفادة من معلوماته ودروسه الموسيقيّة مع بوغوص جلاليان ومن الأعمال التي سمعها. كما برع وتميّز في إدخال هذه العناصر في تركيبة الأوركسترا اللبنانيّة، وكوّن شخصيّة موسيقيّة (character) لا تشْبه أحدًا من خلال نظرته الذكيّة إلى الموسيقى وإحساسِه الخاصّ وعمله الدؤوب.

الموسيقيّون

لم يتوفّر لزياد دائمًا الموسيقيّون القادرون على ترجمة أفكاره بدقّة. ولذلك فهو يعيد تنفيذَ بعض الأعمال القديمة، خاصةً بعد انتهاء الحرب وتحسُّن ظروف البلد وإمكانيّةِ استقدام موسيقيين من الخارج.

يعشق زياد الفرقَ الموسيقيّة الكبيرة، ويكتب لآلات النفخ بطريقةٍ متفرّدة. مثلاً، تعتمد نقراتُ النفخ التي يستسيغها زياد على تقنية double stoccato التي تتميّز بالسرعة الخاطفة في العزف، ما يجعلها صعبةَ التنفيذ، ولاسيّما إذا أخذنا في الاعتبار أنّ موسيقانا المحليّة لا تعتمد في الأساس على هذه الفئة من الآلات، ناهيك بتقنيّاتها المتقدّمة. وهذا ما يحتّم على زياد الاستعانةَ بموسيقيين أكفاء من الخارج، أو على تعديل التوزيع أحيانًا ليلائم قدراتِ الموسيقيين المتوفّرين محليّاً.

علاقته بالموسيقيين علاقة طويلة، صريحة، قاسية، لكنْ لا يغيب عنها جوُّ النكتة الذي يلازم زيادًا في كلّ أعماله. وهو في سعيٍ دائمٍ للبحث عن موسيقيين متميّزين. كما أعطى الكثير منهم فرصًا جيّدة، على الرغم من تفاوت قدراتهم على تنفيذ كلّ أفكاره.

بيروت

الحسّ الشعبيّ... وتوحيد لبنان!

أسامة العارف*

مَنْ يعرف زياد الرحباني شخصيّاً يستنتج أنّ وراء هذه الشخصيّة البالغةِ التبسيطِ في مظهرها، والشديدةِ التعقيدِ في بواطنها، عالمًا مضطرمًا من المعاناة والخوف والقلق والرؤى والأحلام والتشنّجات لا يمْكن التعايشُ معه إلا بالانفجار.

عاش زياد في بيتٍ تعيش فيه أسطورتان: والدُه عاصي، ووالدتُه نهاد حداد. وكان قدرُ كلّ مَنْ يعيش في هذا البيت أن يكون بدوره أسطورةً، كي يتمكّن من التعايش مع والدين لا يقبلان بأنصاف الحلول. وهكذا أضحى زياد أسطورةً في حدّ ذاته، مع كراهيته أن يكون كذلك.

حين زرتُ عاصي ومنصور الرحباني في أواخر ستينيّات القرن المنصرم برفقة جلال خوري في مكاتبهما في حرج بدارو للتعرّف إليهما، أصرّ منصور على إنهاء اللقاء بتقديم كتابٍ صغيرٍ بغلافٍ أصفر، هو ديوانٌ من تأليف زياد بعنوان **صديقي الله**. ثم صاح بزياد مستدعيًا إيّاه للتعرّف إليّ أو لتعريفي به. فأتى فتًى يتعثّر في مشيته، خجولٌ في طلعته، وسلّم بسرعة، وعاد إلى الغرفة (من حيث أتى). أن يُطبع لزياد ديوانٌ وهو مازال مراهقًا، وأن يُعرَّف به بوصفه شخصًا غيرَ عاديّ، أمران لا أعتقد أنّ زيادًا كان يريدهما، بل أُكره على القيام بهما. وهو شيء لم أعرفه إلاّ عند حضوري مسرحيّةَ **شي فاشل**، حيث يجسّد أحدُ الممثّلين شخصيّة العمّ منصور في تقديم قريبته الواعدة إلى إحدى الصحفيّات والإشادة بعبقريّتها، في تعبيرٍ ساخرٍ لزياد عمّا كان يقوم به الأخوان رحباني من تقديمٍ لمن أعدّوه من فروعٍ للدوحة الرحبانيّة.

غير أنّ زيادًا تمكّن من أن يتحوّل إلى أسطورة لأنه قارع أسطورةَ المؤسّسة الرحبانيّة مقارعةَ الندّ للندّ. وبدلاً من أن يشكّل رابعَ أربعةٍ من تلك المؤسّسة (مع عاصي ومنصور وفيروز) على نحوٍ يُعتبر فيه امتدادًا وتطويرًا لها، إذ به يواجهها في عقر دارها ويعمل فيها تحطيمًا سواء في ميدان الأغنية أو المسرح. فبعد أن كانت «الرحبانيّة» تعبيرًا عن تعلّق ابن جبل لبنان (المهاجر إلى بيروت للعمل فيها) بهذا الجبل، وعن حنينه إليه وإلى قيمه وعالمِه البسيط المرتبط بالطبيعة، فإنّ الأغنية اللبنانيّة تحوّلتْ عند زياد إلى أرض الواقع لا الأحلام: أرضِ معاناة المواطن اليوميّة مع همومه المعيشيّة، وعلاقته المضطربة بالمدينة التي أضحت مصيرَه ومستقبلَه.

❖ ❖ ❖

في ميدان المسرح، حيث كان زياد مؤلّفًا ومخرجًا وممثّلاً وموسيقيّاً (وهي ظاهرةٌ لا تعرفها الحياةُ الفنيّةُ كثيرًا)، تمكّن هذا الرجل من بلوغ ما لم يبْلغه زملاؤه المسرحيّون، ألا وهو قدرته على التقاط الحسّ الشعبيّ. ففاق مشاهدو

* - كاتب ومحامٍ وناشط في الحياة المسرحيّة اللبنانيّة. له الأعمال المسرحيّة الآتية: **إضراب الحراميّة، بانسيون الستّ نعيمة، يا اسكندرية بحْرك عجايب، أيّام بتسوى فرنكو.**

مسرحه أضعافًا مضاعفةً مشاهدي باقي المسرحيّات اللبنانيّة، وهو أمرٌ نادرٌ في المسرح اللبنانيّ باستثناء مسرح شوشو. وهذا ما توصّل إليه لقدرته على تقديم عملٍ كوميديٍّ راقٍ، غير مبتذل، يتناول معرفةَ الأسئلة التي تقضّ مضاجعَ الناس، ويلامس جوانبَ من الأجوبة الممكنة، بحيث يغدو المسرحُ فعلاً كما حدّده برشت: فنّاً يهدف إلى تقديم المتعة إلى الناس.

حين حضرتُ مسرحيّات زياد الثلاث (**فيلم أميركي طويل**، و**بالنسبة لبكرا... شو؟** و**شي فاشل**)، كنتُ أسأل نفسي: أيعقل أن يكون زياد قد قضى عمرَه في سيّارات السرفيس حتى أمْكنه أن يتلمّس ما يثير هؤلاء الناسَ العاديين البسطاء؟ فعلى الرغم من أنني تربّيتُ في حيٍّ شعبيٍّ من أحياء منطقة «طريق الجديدة،» وعلى الرغم من انتمائي إلى عائلةٍ متوسّطةٍ من عائلات هذه المنطقة، فإنني لم أستطع في أعمالي المسرحيّة التوصّلَ إلى التقاط الحسّ الشعبيّ عند أهالي المدينة بالمقدار الذي توصّل إليه زياد ابنُ انطلياس.

الأمر الثاني الذي صنع عظمةَ مسرح زياد، بعد التقاطه الحسّ الشعبيّ، هو أنه لم يعبِّر في مسرحه المدينيّ عن قضايا أهل المدينة وحدهم، بل عن قضايا الوطن بمجمله: سهله وجباله ومدنه وقراه. ذلك أنّ المدينة، والعاصمة بالذات، لم تعد شأنًا مدينيّاً فقط؛ فهي تضمّ بين أحيائها فئاتٍ جاءت من كلّ المناطق اللبنانية باحثةً عن أفقٍ آخر لحياتها، فنقلتْ إلى بيروت عاداتِها وتقاليدَها وخصوصياتِها وإيقاعَ حياتها وأساليبَ معيشتها. وقد استطاع زياد أن يغرفَ بحذقٍ كبيرٍ من هذا النسيج الذي عاشته بيروت، بمختلف تلاوينه وإيقاعاته؛ وهو ما جعل من هذا الواقع، الذي هو بطابعه مؤقّتٌ ومرتبطٌ بمرحلةٍ من مراحل تاريخ لبنان، عملاً فنيّاً مصوغًا بشكلٍ يجعله صالحًا لأيّ زمن. إنّ **شي فاشل** (١٩٨٣) ما تزال صالحة في أيامنا، وستظلّ إلى فترةٍ بعيدةٍ تثير المتعةَ في أذهان سامعيها (بعد أن اقتصر الاطّلاعُ عليها عبر الأسطوانات المدمجة لأنّ زيادًا كان يرفض تصويرَ مسرحيّاته). وأحد أصدقائي في مونتريال يستمع إلى تسجيل هذه المسرحيّة في سيّارته الكرّة تلو الكرّة، من دون أن ينتقص هذا من المتعة التي تقدّمها له.

على ذكر المدينة والقرية والمناطق، يجْدر الانتباهُ إلى أنّ زيادًا، على الرغم من تفكيره اليساريّ وانتقاله في عزّ الحرب الأهليّة من السكن في «المناطق الشرقيّة» من بيروت إلى المنطقة الغربيّة منها، وعلى الرغم من أنّ جمهوره



ألحان الملاجئ: رسم لرائد شرف.

أثناء العروض المسرحيّة كان في أغلبه من أهالي هذه المنطقة، فإنه في ما قدّمه على مسرحه كان يوحِّد اللبنانيين. ذلك أنّ مضمونه كان رافضًا للأفكار والأساليب الخطأ في شطرَيْ لبنان المنقسم على ذاته: الأول في رفضه لعروبة لبنان وسعيه إلى إقامة دولةٍ ذاتِ أفقٍ طائفيّ؛ والثاني في استغراقه في مفهوم العروبة إلى حدّ إنكار المواطنيّة اللبنانيّة. ولا أريد أن أوحي بذلك أنه كان متجاوزًا للأفكار السائدة لدى الأطراف المتصارعين (فهو جزءٌ من أحدها)؛ إلا أنّ غلبة الطابع الفنيّ جعله ينحاز إلى أفكارٍ تسمو عن الطرف الذي ينتمي إليه نفسه.

وأذكر أنه في عزّ الحرب الأهليّة، وفي مرحلة الانقسام التي كان يعيشها الشعبُ اللبنانيّ، جرى تقديم **بالنسبة لبكرا... شو؟** في المنطقة الشرقيّة أيضًا.[1] وهذا يعني أنّ فنّ زياد، على الرغم من كلّ المظاهر التي تشير إلى أنه منحاز إلى إحدى الفئات المتصارعة في لبنان، فنٌّ وحّد اللبنانيين، بدلالة إعجابهم به وتقديرهم له. وفي رأيي أنّ قيمة الفنّ هي بمقدار ما يُجمع عليه الناسُ، لا ما يفرّقهم بعضَهم عن بعض.

بيروت

١ ـ عُرضت في مسرح أنطوان غندور في منطقة جلّ الديب في العام ١٩٨٧ وقام بإخراجها منير معاصري، ولعب أدوار البطولة منير كسرواني وجوليا قصّار وبطرس فرح وفادي أبو خليل.

الحـرب والـفـنّ والـذاكـرة و... زيــاد الرحباني

الشـهيد حسين مروّة*

أن تضع الحربُ اللبنانيّة أوزارَها الآن مسألةٌ لها شأنُها بذاتها، مستقلّة ـ في هذه اللّحظة فقط ـ عن المسائل الأخرى الكثيرة التي حفرتْها هذه الحربُ بصماتٍ عميقةً ملتهبةً على كلّ نقطة في خطّ «الطول» الممتدّ من أوّل رصاصةٍ تصدّت لكادحي البحر الصيداويِّين، إلى آخر قذيفةٍ تصدّت لبقايا الأجسام البشريّة المتحرّكة في بيروت الغربيّة، فإلى لافتة «اللاحدود» الخيانيّة ـ الانعزاليّة القائمة (لا تزال) على الحدود.

أمّا أين تضع هذه الحربُ أوزارَها، وكيف تتحدّد طبيعةُ هذه الأوزار، ومَن يحدِّدها، وما مصيرُ الذين تطوّقتْ بها أعناقُهم، وما مصيرُ القضايا القوميّة والوطنيّة والاجتماعيّة والسياسيّة التي دارت عليها الرّحى الطاحنة لهذه الحرب ـ فتلك مسألة هي أيضًا لها شأنُها بذاتها، وهي أيضًا مستقلّة ـ في هذه اللّحظة فقط ـ عن تلك المسائل المحفورة، هناك، بصماتٍ عميقةً ملتهبة.

❖ ❖ ❖

في أولى لحظات السلام «الملبنن» تلتفت العينُ، عبر حسّها التاريخيّ، إلى الحرب ذاتها كحدثٍ تاريخيّ، لترى إلى ما أنتجته هذه الحربُ من ظاهراتٍ هي نفسُها أيضًا اتّخذتْ ـ منذ تلك اللحظة ـ شكلَ الظاهرات التاريخيّة. ولكنّ «الشكل» التاريخيّ هنا هو في الوقت نفسه «جوهر،» أيْ هو اختزانٌ لحركة التاريخ، أيْ هو استعدادٌ مشحونٌ بقوة «الضرورة» للاندفاع بحركة التاريخ إلى صيرورةٍ نوعيّة.

كثيرةٌ هي هذه الظاهرات. لكنّ بعضَها منظورٌ بالعين المباشرة، وبعضَها الآخر ـ والأكثر ـ لا زال محجوبًا بوجع الجراح، أو بغبار التضليل والتدجيل، أو بضيق الأفق الفكريّ، أو بقِصَر النفَس (بفتح الفاء) الطبقيّ والفئويّ. وحركةُ التاريخ، أيْ قوّةُ الدفع إلى التحوّل التاريخيّ، لا تبالي أنّها منظورةٌ أو محجوبة؛ فهي تعرف الطريق، وأنّ لها «اليدَ» القادرةَ أن تمزّق الحُجُبَ المانعةَ من رؤية الطريق، أو من رحلة الطريق.

❖ ❖ ❖

زياد الرحباني يمْرق إلينا هذه اللحظة، كالسهم، خلال زحام الظاهرات المرئيّة بالعين المباشرة، لا لكونه ظاهرةً مباشرةً لهذه الحرب، ولا لكون فنّه الذي أنتجتْه هذه الحربُ شكلاً مباشرًا لنتاجها الفنيّ. فليس من طبيعة الفنّ الحقيقيّ، ولا من طبيعة فنّه بالخصوص، أن يَكشف كلّ «احتمالاته،» حتى ما يكون منها وليدَ الحدث التاريخيّ المباشر، وإلاّ فهو «شيء» آخر غير الفنّ: شيء «يحترق» بوهج الحرب، كالهشيم، ساعةً وينطفئ.. حتى رمادُه ينطفئ ويموت في لحظة. وإنّما المسألة هنا هي أنّ زياد الرحباني ـ وهذا يعني جان شمعون أيضًا كجزءٍ عضويّ في الظاهرة ـ لم يَدخلْ «عمليّة» الحدث التاريخيّ اللبنانيّ بعلاقة العفويّة، وهي علاقة خارجيّة هشّة في الغالب، أو هي علاقةُ انفعالٍ قد يكون هامشيّاً، وقد يكون أصيلاً، ولكنّه ـ بأيّ حال ـ لا يتخطّى نفسه إلى علاقة التفاعل المتبادل، إلاّ إذا تخطّى العفويّة نفسَها.

زياد دخل «عمليّة» الحدث اللبنانيّ بعلاقة الالتحام الفريدة من نوعها في ظاهرات الفنّ اللبنانيّ. إنّ فرادة هذه العلاقة تتمظهر بوتيرة سرعتها الزمنيّة ووتيرة فاعليّتها الديناميّة. ولكنّ أساسَها ـ وهنا جوهرُ المسألة ـ هو كونُها علاقةَ التحامٍ فكريّ وجدانيّ معًا، ذاتَ جلدين متلازمين متكاملين: جلد في عمق الحدث التاريخيّ نفسه، أيْ عمق قضيّته بوجهيها الوطنيّ والاجتماعيّ... وجلد في عمق الجماهير صاحبةِ هذه القضية.

إنّ علاقة الالتحام المتجذّرة، هكذا بعمقيها هذين، قد أعطت خصوصيّةَ القدرة الفنيّةِ إمكانيّةَ الخروج من إطار «الفرديّة» إلى إطار «الظاهرة» بكلّ ما للظاهرة من جماليّة العموم والشموليّة. من هنا صحّ أن نرى إلى برنامج **بعدنا طيِّبين... قول الله** كظاهرةٍ فنّيّةٍ فريدةٍ أنتجتها الحربُ اللبنانيّة، فاتّخذت، كغيرها من ظاهرات هذه الحرب، شكلَها التاريخيّ، أي اختزالَها لحركة التاريخ، أي استعدادَها المشحون بقوّة «الضرورة» للاندفاع بتاريخ الفنّ في لبنان إلى صيرورةٍ نوعيّةٍ تنفض عنه كلّ غبار التفاهة والسخف والميوعة، وتستأصل منه علّةَ «السوقيّة» بأعراضها «الكوسموبوليتيّة» الخبيثة.

أمّا ذاكرة الشعب ـ يا زياد ـ فهذه عقدةُ المشكلة هنا. هذا صحيح. ولكنْ ألا ترى أنّ «ذاكرة» جديدة وُلدتْ في جسد الشعب، أيْ في جراحه، وفي البصمات العميقة الملتهبة التي حفرتها هذه الحربُ في حجيْرات دمه، لتتحوّل خزاناتِ وعيٍ يقظ، مرهفٍ، حاضرٍ دائمًا في تلك الظاهرات الجديدة بمضمونها التاريخيّ، أيْ بزخمها التحوُّلي؟

هذه «الذاكرة» الجديدة ستبقى تحتضن تلك العشيّات، إذ كانت جماهيرُ شعبنا الوطنيّة تستجمع حواسَّها ومذاقَها ومشاعرَها بانتظار النبرة المتميّزة بالصفاء والعمق والصدق، طالعةً من المذياع تهْدر: «بعدنا طيِّبين.. قول الله.» ستبقى تحتضننا وعدًا بولاداتٍ جديدةٍ للظاهرة، كيما تبقى لها خصيصة الظاهرة.

بيروت

* ـ الدكتور حسين مروّة (١٩٠٨ ـ ١٩٨٧): مفكّر يساري لبنانيّ، وقيادي شيوعيّ بارز في لبنان والعالم العربيّ. له العديد من المؤلّفات، أبرزُها: **النزعات الماديّة في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة**. ترأّس تحرير مجلّة **الطريق** الثقافيّة من العام ١٩٦٦ حتى شباط ١٩٨٧. اغتيل في منزله في شباط ١٩٨٧. وقد نُشر المقال أعلاه في **النداء**، ١٩٧٦/١١/١٨.



المختار من نصوص زياد: ناثر الضحكات والكلمات والنغمات(١)

أنظر وأسمع

(١) أنا أجْمع عن الوجوه الضحكاتِ/عن وجوه الفلاّحين/عن وجوه الرهبان الطاعنين في السن/عن أفواه الاولاد/عن وجوه المنتصرين./ومهما اشتدّت حروب/ألا تبدر ضحكة عن وجه/ من حشودٍ تجمّعتْ رسمياً؟/أليس في كلّ ثانيةٍ من الحياة/إنسانٌ يضحك؟/إذًا في الأرض ضحكٌ متواصل (**صديقي الله**،١٩٦٧ ـ ١٩٦٨).

(٢) أقرأ سماع الناس. أعيش معهم. أستفيد من أحاديثهم

(مقابلة مع زياد الرحباني، **النهار العربيّ والدوليّ**، ٧ ـ ١٩٨٣/٢/١٣)

(٣) وقتي مشْ إلي. وقتي للسمع

(**منّو إلاّ موسيقى**، ١٩٨٩)

عشاير أو قبايل؟

زياد: هلّق وقت يقولو «عودة الهدوء الى الربوع اللبنانيّة،» شو بيقصدوا؟ شو «الربوع» يعني؟

جان شمعون: «يا ربوع بلادي،» ولوْ. ولوْ مش سامع بـ «الربوع»؟

زياد: بسمعْ فيها كتير، بسْ ولا مرّة فكّرتْ شو معناتها عالمزبوط يعني!

جان: هي معناتها، أوّل شي، ربوع من «رَبْع» بالمفرد، و«ربوع» بالجمع. والربع يعني العشيرة، والربوع هيّي العشاير بالجمع، يعني قرطة عشاير. وبس يقولو «عودة الهدوء إلى الربوع اللبنانيّة،» يعني بيقصدوا عودة الهدوء إلى العشاير اللبنانيّة.

زياد: وهلّق نحنا عشاير؟

جان: ايه، طبعًا.

زياد: ما بعلمي نحنا قبايل.

جان: ايه، مخلّطين بين عشاير وقبايل. شو كلّنا قبايل؟ فيه هيك وفيه هيك.

(**بعدنا طيْبين... قول الله**، ١٩٧٦)

تفاصيل

زياد: مش ملاحظ يا زلمي إنّو أوقاتْ بيعلّقوا على شغلات زغيرة ما إلها طعْمة؟ وبيصيروا يتناقشوا بتفاصيل مشْ مهمّة، وبيماطلوا بالوقت وهالعالم عم بتموت؟!

جان: شغلات متل شو يعني؟

زياد: شغلات كتيرة. «التعريب» مثلاً. علّقوا عا كلمة «تعريب.» إنّو شو يابا، منعرِّبْ قضيّة لبنان أو منعرّبْ لبنان؟ إنّو شو هالشغلة اللي هالقد مهمّة، مش فهمان أنا!

جان: ايه طبعًا في فرق كبير بين إنّك تعرِّب قضيّة لبنان، وبين إنّك تعرِّب لبنان بحدّ ذاتو. فيك تعْرض قضيّة لبنان عالجامعة العربيّة، مش ضروري أبدًا تعرِّب لبنان. لأ، هيْدي شغلة ضروريّة.

زياد: ضروريّة؟

جان: أكيد!

زياد: طيّب ، و«التدويل»؟ عملو عليه، عالتدويل، نفس القصّة: مندوّل قضيّة لبنان، ولاّ مندوّل لبنان؟ وقعدوا يماطلوا فيها عالفاضي.

جان: ايه طبعًا، فرق شاسع. فيك تدوّل القضيّة بدون ما تدوّل لبنان. تدويل لبنان شغلة خطيرة كتير. إنّما فيك تدوّل القضيّة، بتضل نوعًا ما أهون. لأ، في فرق.

زياد: إنّو هالقدّ الفرق كبير؟

جان: معلوم!

زياد: طيّب، و«العلمنة» ياسيدي؟ قعدوا يتشارعوا عالكلمة. إنّو العلمنة يعني من «علمانيّة» أو من «علميّة»؟ شو إلها لزوم كلّ هالشريعة؟ العلمنة هيّي العلمنة. شو نحنا بدْنا الكلمة، ولاّ بدْنا العلمنة؟

١ ـ تشمل هذه المختارات، التي جَمَعها أكرم الريّس خصّيصًا لهذا الملفّ، نصوصًا وفقراتٍ من أعمال زياد الإذاعيّة وكتاباته في جريدتي **السفير والأخبار** بشكل أساسيّ، بالإضافة الى مقتطفات من مسرحيّتيْ **بخصوص الكرامة والشعب العنيد ولولا فسحة الامل**، وكتاب **صديقي الله**، وأعمال أخرى مرتبطة. ولا تشمل هذه المجموعة أغاني زياد التي قدّمنا عيّناتٍ منها في الجزء الأول من الملفّ. كما لا تشمل نصوصَه المسرحيّة التي نُشرتْ في كتب.

جان: ما إذا بدْنا العلمنة، بدْنا نعْرف إذا العلمنة جايي من «علميّة» أو من «علمانيّة،» من «لاييسيزاسيون» ولاّ من «لاييسيسم.» وهنا المعنى تاريخياً مختلف. وإذا راجعت التاريخ، بتلاقي العلمانيّة شيء، والعلميّة شيءٌ آخر تمامًا.

زياد: إنّو هالقدّ مهمّة هالتفاصيل كلّها؟

جان: مهمّة جداً طبعًا.

زياد: يا عين. طيّب، وساعة اللي بيتشارعوا إذا «لبنان عربي» ولاّ «ذو وجه عربي،» هيدا شو؟ مشْ طقّ حنك؟

جان: طقّ حنك؟ هيْدا طقّ حنك؟ إنت عارفْ يا إبني قدّيْش الفرق كبير بين أن يكون لبنان عربي وبين أن يكون ذو وجه عربيّ؟ إنّ كلمة «لبنان عربي» تعني نسفًا كاملاً لجميع المفاهيم التي تسود في «لبنانٍ ذي وجه عربي،» إنما تتطلب تبديلاً شاملاً للسياسة الخارجيّة، وخاصةً بالنسبة لوضع الشرق الأوسط. وإنها نظرة إلى القوميّة مختلفة تمامًا. وعلى ضوء الاختيار ما إذا كان لبنان سيكون عربيّاً أمْ ذا وجهٍ عربيّ، تتحدّد معالم دولة المستقبل كلّها. ولا يجوز أبدًا التشبيه والخلط بين الكلمتين.

زياد: ليك، بدّي اسألك سؤال.

جان: نعم!

زياد: هلّق يعني المهمّ من هالشغلة كلّها سوا، نحنا شو هلّق؟ خربونا ولاّ خربولنا بيتنا؟

جان: هنا يجوز الوجهان!

(بعدنا طيْبين... قول الله، ١٩٧٦)

مجتمع الاستهلاك

جان: ليك، هلّق ساعة اللي بيقولو إنّو هيدا هالمجتمع «مجتمع استهلاك،» شو بيقصدوا؟

زياد: استهلاك مِن «إستهلَكَ،» أيْ عمْ يستهلك. يستهلك، فهمتْ كيف؟

جان: ايه، عم نستهلك. بس كيف يعني؟ شو عم نستهلك؟

زياد: مجتمع الاستهلاك يعني استهلاك كلّ شي. بيصير في عندك بمجتمع الاستهلاك مثلاً مُستهلِك ومُستهلَك. وفي عندك بضاعة الاستهلاك. وهالبضاعة، مش ضروري تكون بضاعة. يجوز تكون أشخاص وناس.

جان: كيف يعني البضاعة «مش ضروري تكون بضاعة،» مش فهمان قللي؟

زياد: خلّيك معي بتفهم.

....

جان: هلّق نحنا مجتمعنا مجتمع استهلاك، مش هيك؟

زياد: طبعًا! يخرب بيتك، شو صرلنا نصّ ساعة عم نحكي؟ نحنا مجتمعنا مجتمع استهلاك ومتطوّر. وأكتر من اللي حكيناه والله، نحنا مجتمعنا تطوّر، تطوّر، وصار بمراحل من الاستهلاك مهمّة وخطيرة. نحنا مجتمعنا صار يستهلك عالم وشهداء وأبرياء وولاد بكميّة. صار يستهلك قذايف وصواريخ وخرطوش بشكل فظيع. صار يستهلك بنايات وطوابق وشوارع. صار يستهلك اتفاقات وقف إطلاق نار. صار يستهلك لجان. كميّات لجان. بتدبلّوا بهاللجان وهوّي يستهلك. بتدبلّوا بهاللجان وعمْ يستهلك. وما فيك تلحقلو. صار عم يستهلكنا ومش عم فينا نلحقلو. انجق نلحق حالنا. شفت شو آخرتو مجتمع الاستهلاك يا إستاذ. هلكنا! وبعدين...

جان (مقاطعًا): حاجي تحكي، هلكتني ولوه!

(مقطع، **بعدنا طيْبين... قول الله، ١٩٧٦**)

النظام

(١)

سلمى: لتَعْمل ثورة عالنظام، لازمْ أوّل شي يكون في نظام.

عبّاس: لتعمل ثورة عالنظام، لازمْ تاني شي يكون في نظام.

كارمن: لتعمل ثورة عالنظام، لازمْ ثالث شي يكون في نظام.

المجموعة (بتناوب): لتعمل ثورة عالنظام، لازمْ أوّل عا آخر يكون في نظام.

سلمى: حايالاً نظام، بسْ نظام، شي نظام.

زياد: أيّا نظام، پال أو سيكام، بسْ معروف ربّو إنو معيّن هالنظام.

كارمن: ليك، إذا عملتْ ثورة عا شي مش موجود، كيف بتظبطْ معك؟ ما مافي نظام، كيف عملتْ ثورة عليه؟ أيّا ساعة عملتها؟ وين كنت؟ أنا ما شفتك؟

عبّاس: أوّل ثورة بدْنا تصير من أجل النظام. تاني ثورة لتغيّر النظام. يخلّيلي عينك.

زياد: الله يرضى عنك يا حبيبي.

(٢)

كارمن: أنا ما عمْ بجرّب غيّر شي، وبسْحب كلّ اللي قلتو.

عبّاس: أنا عم جرّب غيّر البلد؟ يا عيب الشوم، شو هالحكي!

زياد: أنا ما عم جرّب غيّر البلد، ولا عمْ جرّب غيّر شي! أنا عم جرّب بس ما خلّي هالبلد يغيّرني. هيدي وحدا إذا بتظبط معي، يعني إنتصار. إنتصار لنفسي أوّلاً، وبعدين عا شو ما بدّك: عالرجعيّة، وعالإمبرياليّة، وعالإقطاعيّة، وعالقوى المعادية للتطوّر والتقدّم والحريّة.

سلمى: هيْدي البلاد هيّي اللي بتغيّر، وما حدا بغيّرها.

عبّاس: وإذا الجماهير نفذِتْ بريشها، بتتحسّن العيشة.

كارمن: بتصبح أحلى عيشة.

زياد والمجموعة (غناءً): نفذتْ بريشها، يحْرق حريشها!

(**العقل زينة**، ١٩٨٧)

مقدّمة لولا فسحة الامل

اكتشفتُ، وبعد مرور سنين عديدة، أنني بالأساس فلاّح شمالي رئيسي. وتأكّدت أنّ أصل عائلتنا فعلاً «رحبة» في العكّار. الناس في الشمال أنشف دومًا من الناس في الجنوب.

المدينة، وأحبّها كثيرًا، لم تستطع أن تعدّل أطباعي الفلاحيّة، لا أطباعي ولا المبادئ، وآخرها مبادئ الكتابة المسرحيّة.

لم أقرأ المسرح إلاّ في المدرسة، وقد أُجبرتْ حينها على ذلك. وأذكر تمامًا أنني أحببتُ الكاتب المسرحيّ مارسيل پانيول؛ شعرتُ كأنه كان يستعمل مسجّلة سرّيّة ليسجّل حديثَ الناس.

يبدو أنه لوفرة ما في داخلي من الريف، لا أشعر أبدًا بالرغبة في الذهاب إليه. ومعجب جداً بالتكنولوجيا وأشكال الأرقام.

تستمرّ الأشياء «لولا فسحة الأمل.» وفسحة الأمل موجودة في الطابق العلويّ شمالَ المسرح. في «سنتر الأمل» حيث الإعلانات والماركات، ومساحاتها الإجمالية أحد عشر مترًا تقريبًا. وكلّ ذلك لسوء الحظّ العام.

(**كاتالوغ المسرحيّة**، ١٩٩٤)

كلمات لحالةٍ واحدة

نحنا أقرب شي لشي فظيع، بس وين؟

شي فظيع، بس مش مين ما كان!

نحنا مختلفين حتى عالأسباب للي وصّلتنا لهالحالة.

كلّ واحد منّا بيفسّرها شي، وبدّك تسمعلو، ولاّ ما بيكون في مشاركة. وطالبين طاولة مستديرة لهالأفكار، وما حدا هامّتو النتيجة وإنّو قاعد مش بمحلّو. ما حدا منتبه إنو ما عاد حدا قاعد بمحلّو، ومش هيْدا المهمّ. هيْدا مش مهمّ!

لأ، المهمّ كيف لصارت، وشو «الأسباب» و«الأبعاد،» شو «المسبّبات» و«الخلفيّات»؟... ليك هالكلمات! شو «التوجّهات الكامنة» ـ إنتبهْ ـ وراء «هالممارسات والوقائع»؟ ليك هالروائع بأدب اللغة.

لأ، نحنا هامِمْنا شو «المخلّفات،» شو «الذيول،» شو «الحيثيّات» و«المؤشّرات،» وشو «المعطيات» و«الحوافز،» شو «التفاعلات» و«الرواسب» و«الترسّبات،» وشو «الآفاق السياسيّة» و«المدى المنظور» و«القريب العاجل» و«الإمكانيّات المتاحة» و«التطوّرات» ـ قول هيْدي شعبيّة صارت «التطوّرات.»

في «التقلّبات،» وينك رايحْ بـ «الخطوات على ضوء معلومات إجتنا» و«النشاطات» و«الآليّات» ـ هولي لـ «التحرّكات» ـ وكلّها «بدها تأدّي لإتصالات ومشاورات ولمحصّلات وتسويات» ـ طبعًا ـ ولـ «مساومات وإجراءات.» شو فكرك إنت؟

كِلياتو هيدا بحسب «سلّم أولويّات»... يعني شي فظيع، يعني لهلّق عنّا هالكلمة نستعملها وبعد ما طلع غيرها... شي فظيع. وكلّ هولي الكلمات ـ إنتبه مع انو لا بينضَهَر ولا بينفات ـ كلّن هولي لحالة واحدة، ومشتركة بيناتنا كلّنا سوا، وحالة خَرَائيّة. اسمها خَرَائيّة ، عالإذاعات بدّو يضلّ اسمها هوّي ذاتو: حالة خَرَائيّة، خُرائيّة ـ بالضمة ـ أَبلغْ هيك! وهالحالة، تصوّرْ، مش قادرة توحّدنا ولا لحظة. ومن شان هيك عنّا مواقف، وهيدا شي إلو علاقة بالمحدوديّة، والتّيسنة لأنّو هاي إلها علاقة بلبنان الكرامة والشعب العنيد.

موصوف!

(**تابع شي تابع لشي**، ١٩٩٠)

أكل ومصاري

(١)

AKO: حضرة الظابط، بيبقوا يحكوا عن شي منّو أكل والكلمات متلينها أكل.

الظابط: شو ضايركْ إنتي بهالقصّة؟

AKO: هلّق ساعة للي بيقلك «بدّك تبلعهن،» «ولنلحسْ إصبعنا،» و«قاعد عمْ بيزفّر» (زفرة ومنّو بالمطبخ لنقول)، «طنجرة ولقت غطاها» (شو فيها الطنجرة؟!)، AKO/«حدا بيجيب الدبّ عاكرمو؟» شو بيعمل؟ «بيهفيلو يّاه»! «وليك ما تفقسوا!» شو هاي تفقسو؟ بيضة يعني! شايفو بيضة! «أعطِ خبزَك للخبّاز ولو أكل نصّو!» وعم بيحكي عن ميكانيسيان بيبقى بس راسو بالأكل/ AKO/ ومشاريعو كلّها «مسلوقة سلق.» اتفضلْ!

(مقطع من حوار آكو و الضابط، مسرحيّة **لولا فسحة الأمل**، ١٩٩٤)

(٢)

مصاري: لاي سيدنا؟ كلّ حديثُنْ فيه مصاري، حتى هنّي وعم يحكوا شي ما دخلو بالمصاري، في كلمات كلّها مصاري.

الضابط: وإذًا، إنت ما تتعاطى مع حدا وحاج تقول «مصاري.»

مصاري: ولك يا عمي، شو طالعلي منك؟ شاريهن للجماعة؟ بيعها! بيعو! إقطعلو! بضَهْر البيعة. بالجملة، طولْ بلا غلّة! شو دخل الطول بالغلّة؟ مصاري! كلّ الحديث يا ملايكة، مش قابضني جَدّ. قبِّضو إيّاها. حاكاني سَلَف. بيسلّف هَم. بيحكي بالتقسيط. خود وأعطِ الغالي بيرخصلكْ! إنت غالي وطلبت رخيص، شو هادا؟ مصاري!

شو بدك تكلّفني؟ بيروحو فرق عملة. ما بيسوى فرنك. رادو فراطة. ليك هالكلمات؟! غالي عاقلبي قال، مين؟! الله يُوفيك تعبك. خدلك! شو بدّو يوفي، وين؟ مصاري!

(مقطع من حوار شخصيّة مصاري والضابط، مسرحيّة **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**، ١٩٩٣)

موت

قدّ ما تخترعوا كلمات للتعبير عن قوّة صاروخ الغراد، بيضلّو صاروخ الغراد أقوى. قدّ ما تثبتوا افتتاحيّات بالجرايد وموسيقى وشعر عبكرة الصبح بالإذاعة عن «هوْل الفاجعة،» هوْل الفاجعة أكبر. وقدّ ما تخترعوا كلمات عن قوة الموت، بعدا أقوى وأحلى وأصدق كلمة: الله يرحموا!

(**العقل زينة**، ١٩٨٧ ـ ١٩٩٠)

حبّ

(١) بتضلاً عمْ بتحاول تفهّمو قدّيش بتحبّو. بتقلّو: «بحبّكْ» أو: «كتيـــر بحبك» أو إذا عسرِّتْ: «ريتكْ تقبرني.» بردو بتحسّها مش كافية. آخر شي بتطلع معها: «أنا بموت فيك،» وهيدا الماكسيموم، يعني... راحت البنت! رغم هيك، بتحسّ إنّها بعد بتحبّو أكتر ما الكلام يساعد... فبتجي الموسيقى، عم تحاول تفرجيه قدّيش...

(**كونسرت بهالشكل**، ١٩٨٦)

(٢) ما فيش كلام/بيعبّر تمام/إلاّ الكلام:/ خلص، يعني خلص!

(مقطع، أغنية «خلص،» **هدوء نسبي**، ١٩٨٥)

معجم إلكتروني

ماجد بو عبسي: أنا مجمّعلكم كلام كلّ الوقت بتستعملو بيعبّي نهاركن. وأنا بعتقد هالكلام ما بقى فينا نستعملو إذا بدّنا نستمرّ وما ننقرض. وأنا بعتقد إنّو نحنا بهالكلام عم نستجلب قوّة الشرّ للي بدّا تفتح الأرض وتمحينا عن الخريطة. ما بدّي ياكن تصدّقوني لإلي، وهيدا إحساسي. رحْ دخّل كلّ هالكلمات قدّماكن، لتكونوا إنتو شهود عالسؤال وعالجواب. أنا مرّة سألتو: شو يعني «لا والله ما بقبل»؟ جاوبني: «بتمنّى.»

القاعدة: صحيح، بيقولوا «لا والله ما بقبل،» وبيكون ميّتين قدّ ما قبلانين.

ماجد بو عبسي: العنوان: كرامة، نشامة، شهامة، تراثه.

ماجد بو عبسي: بزعل بشرفي.

الكومبيوتر: بعيّد والله.

ماجد بو عبسي: ولا يمكن.

الكومبيوتر: يمكن ٠,٥

الضابط: ٠,٥؟

ماجد بو عبسي: ايه هيدي يعني «يمْكن ونصّ.»

ماجد بو عبسي: مَيْلوا.

الكومبيوتر: إخت اللي بيطْلع.

ماجد بو عبسي: يللا جايي.

الكومبيوتر: يللا رايح.

ماجد بو عبسي: منّي وعليّي.

الكومبيوتر: Error, Error

اليائس: شو يعني Error؟

ماجد بو عبسي: بتطلع هيدي الـ Error يعني في شي غلط بالحكي، أو شي ما إلو معنى.

اليائس: شو الغلط؟ منّي وعليّي، شو فيها غلط؟

ماجد بو عبسي: شو يعني منّي وعليّي؟

اليائس: إنو منّي وعليّي.

ماجد بو عبسي: ما شرحتْ شي...بتستعملها بلا وعي هيدا الـ Error.

(...)

ماجد بو عبسي: عيوني انتي.

الكومبيوتر: العمى بعيونك.

ماجد بو عبسي: معنات الحكي.

الكومبيوتر: Error, Error, Error

ماجد بو عبسي: من فجّ وغميق.

الكومبيوتر: No translation

مصاري: شو يعني «لايشن؟»

ماجد بو عبسي: No translation ... هيدي كلمات ما إلها ترجمة عالميّاً. موجودة بس عند الشعب العنيد.

ماجد بو عبسي: مش بيناتنا.

الكومبيوتر: وينتّي؟

ماجد بو عبسي: وين الدولة؟ ما في دولة.

الكومبيوتر: كما تكونوا يُولّى عليكم.

(...)

ماجد بو عبسي: ما في نسبة.

الكومبيوتر: في نسبة كبيرة.

ماجد بو عبسي: ما اختلفنا.

الكومبيوتر: اتقبرْنا.

ماجد بو عبسي: بتمُون.

الكومبيوتر: بتموّني.

اليائس: شو يعني بتموّني؟

ماجد بو عبسي: المونة يعني: برغل، عدس، كشك، قورما، زعتر، ولآخر المونة.

مصاري: شو هالحكي؟

القاعدة: كتير مزبوط، كفّي.

ماجد بو عبسي: ...إختِ الكاذب.

الكومبيوتر: إختي.

ماجد بو عبسي: إنتَ عارف مع مين عم تحكي؟

الكومبيوتر: No Translation

ماجد بو عبسي: ما في شي بيمشي بالقوة بلبنان.

الكومبيوتر: من هيك ما في شي رح يمشي.

الضابط: طبعًا، طبعًا.

ماجد بو عبسي: كزا مزا.

الكومبيوتر: سلطة برازيليّة أو بوليڤيّة.

ماجد بو عبسي: جنوطه عراض.

الكومبيوتر: يوسف بيك كرم.

ماجد بو عبسي: مين هالحمار للي مساويلك ياها؟

الكومبيوتر: عم تشتغل مع معلّم غيري.

ماجد بو عبسي: معلّم.

الكومبيوتر: حمارْ.

ماجد بو عبسي: بلا معلميّة.

الكومبيوتر: يا حمارْ.

ماجد بو عبسي: مش مشكلة.

الكومبيوتر: كارثة مش مشكلة.

ماجد بو عبسي: مش ناسيك.

الكومبيوتر: إخت اللي فايق عا شي وشو.

ماجد بو عبسي: ما تخاف منّا.

الكومبيوتر: هيتشكوك عندك الليلة.

ماجد بو عبسي: هات ,١٠٠٠

الكومبيوتر: هات ٣٠٠.

ماجد بو عبسي: إنتا كريم ونحنا منتساهل.

الكومبيوتر:No translation

ماجد بو عبسي: أكيد مليون بالميّة.

الكومبيوتر: مثل ما الله بيريدْ.

ماجد بو عبسي: مثل ما الله بيريد.

الكومبيوتر: No

ماجد بو عبسي: إنتَ الصادق.

الكومبيوتر: إنتَ الكاذب.

ماجد بو عبسي: خلّيها للاثنين.

الكومبيوتر: نهار الجمعة الجايْ.

ماجد بو عبسي: نهار الجمعة الجايْ.

الكومبيوتر: خلّيها للاثنين.

ماجدِ بو عبسي: شي جديد مميّز غير شكل.

الكومبيوتر: أيّ هوّي الشكل.

ماجد بو عبسي: حسنة.

الكومبيوتر: مرتو لحسن.

مصاري: وك، أعوذُ بالله، هيدي حسنه لوجه الله بيقولولها.

ماجد بو عبسي: حسنًا، حسنه مرتو لحسن لوجه الله.

ماجد بو عبسي: مهن حرّة.

الكومبيوتر: كزلكون.

القاعدة: شو يعني كزلكون؟

ماجد بو عبسي: يعني مهن حرة.

(مقطع من الفصل الآخر، **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**، ١٩٩٣)

هوّي وهيّي

(١)

ليش إذا الوحدة إختو للواحد، هيّي بتقوم بتعمل قهوة؟

وإذا الوحدة مش إختو ولا نتفه للواحد، هوّي بيقوم بيعمل القهوة؟

معكن سنة لتجاوبوا... إذا إلكنْ عين تجاوبوا.

(٢)

الأوّل: خبّرني، شو وضعك عالمزبوط إنتَ وهالمرَة؟

الثاني: خيّي شو بعرفني يا خيّي، شو دين ربّها لهالمرة، ما عم بعرف. هي نفسيّتها... نفسيّة جوّات نفسيّة جوّات نفسيّة، ما معقول، متل الخسّة، الله وكيلك.

(٣)

بتغلط معي قدّام الناس، وبتعتذر بس نصير لوحدنا. يا ريتك بتعتذرلي قدّامن لهالناس، والله ما رحْ يصرلك شي، وشورابك ما رح يهرّو. وبعدين، بيني وبينك، غلاطْ قدّ ما بدّك.

(العقل زينة، ١٩٨٧-١٩٩٠)

(٤)

هوّي: قلتيلي حبّيتَكْ لأنك زعلان بتضلّ/وبتضلّ منكّوَد/صاير هالحديث؟

هيّي: صار.

هوّي: قلتيلي حبّيتك لأنك غير شي بتكون/ولأنك أخْوَت/صاير هالحديث؟

هيي: صار.

هوّي: وعِدْتي تركتيني، لأني زعلانْ بضلّ، وبضلّ منكّوَد، ولأنّي أخوت، صار ولاّ ما صار؟

هيي: صار.

هوّي: ياعمّي أنا ما «تغيّرنا» إنتِ اللي «تغيّرنا»/ تغيرّنا ما تغيرّنا

(...)

(مقطع، أغنية «قلتيلي»، **بما إنّو**، ١٩٩٥)

التاريخ

ما في شي بيتسجّل بالتاريخ إسمو «كنتْ ربِحِتْ،» مع إنّو «كنت» بتعطي عا ماضي، والتاريخ هوّي كمان هيك بتحسّو بيعني الماضي. بسْ ما مستعدّ التاريخ يسجّل «كنت ربِحِتْ.» بالتاريخ، في «ربِحِت» أو «ما ربِحِتْ،» أيْ «خسِرت.» أمّا: «كنت ربِحِت» أو «عا شويْ كنت ربِحِت،» «قشطت حدّي كنت رحت،» «يعني لو أُوصلْ قبل بتكّة كنت متِتْ،» هيْدا كلّو طقّ حنك. انتبهت! هيْدي «كنت ربحت،» «كنت متت،» هيْدي بتحكيها شخصي لأصحابك، وصدّقْني بينسوها كمان. فما بقى تبعتْ شي من هالنوع لينشرلك ياه التاريخ. التاريخ مش جريدة لبنانيّة، ولا إذاعة عربيّة. فهمت؟! التاريخ سيخ.

خليك يا خيّي، شو بدّك. خليك بأخبارك بإطار أصحابك.

وعا فكرة، يقْبرْ أصحابك.

(**العقل زينة**، ١٩٨٧ ـ ١٩٩٠)

هكذا يكون العمل!

تستطيع أن تتفهّم يابانياً أو ماليزيّاً يطالب بتخفيض ساعات العمل. تستطيع أن تستوعب كوريّاً أو تايوانيّاً يصاب بالإرهاق. تستطيع أن توافق ألمانيّاً أو حتى فرنسيّاً يتظاهر ويُضرِب لعدم المسّ بتعويض نهاية الخدمة. لكنْ هلاّ فسّرتَ لي كيف، ومنذ متى، ودون أن يدري أحد، أصبح اللبنانيّ يرفض أن يعمل نهارَ السبت؟ إلامَ استند حتى ضاقت به الدنيا و«عزّت» بعد ظهر يوم الجمعة، ومنذ ردهةٍ من الزمن انتقل هذا الضيقُ إلى عصر يوم الخميس؟ إنّ مَن يسمعنا نصرّ على عدم العمل يوم السبت يظنّ للوهلة الأولى أنّ مدينة تورينو ومعامل الفيات ـ فيراري تقع في شرق بيروت على أطراف المدينة الصناعيّة وتصوِّت لميشال المرّ. إنّ مَن يسمعنا يظنّ للوهلة الثانية أنّ معدّل النموّ عندنا يهدّد اقتصاديّات العالم العربيّ، وأوّلها الاقتصاد السوريّ والصناعة المصريّة. إنّ منطقة الشويفات ـ الحدث هي بالفعل أكثر إنتاجيّةً من ليون وتولوز مجتمعتيْن، لذا فإنّ بيروت الإداريّة مخصّصة بأعلى تغذية كهربائيّة، وهذا بديهيّ: فهي أهمّ من يوكوهاما في اليابان، والأصحّ أنها أوزاكا الشرق. تعْرفها من عدد السيّارات المتوقّفة أينما كان فيها؛ فهي موقف كبير بسبب ضغط العمل.

هل تعرف يا مخايل ماذا يعني أن تمرّ حربُ تمّوز الأسطوريّة دون تأثير يُذكر على الليرة اللبنانيّة؟ هذا يعني أننا لم نكن نعمل. صحيح أنّ رياض سلامة شخصيّة اقتصاديّة عالميّة، وقد كُرِّمتْ بجائزة، ولكنّ هذا جزء يسير من «السرّ»... نحن «السرّ»! نحن العجيبة!

(مقطع، **الأخبار**، ٢٠٠٦/١١/٠١)

أشخاص

(١) جوزف صقر (١٩٤٢ ـ ١٩٩٧)

مات وعطاني عمرو/أنا عمرو شو بدّي فيه/أنا العمر اللّي عليّي/مش عارف كفّيه!

(**السفير**، ١٩٩٨/١/٦)

(٢) مارون بغدادي (١٩٥٠ ــ ١٩٩٣)

كان مارون بغدادي، ومرةً أخرى، مصراً على أن يأتي إلى بيروت ليصوّر فيلمًا آخر عن الحرب اللبنانيّة. وهاجسُ الفيلم، مرةً أخرى، أن يكتشف أو يفسّر، في لبنان، أين الغلط! وكان الغلط قد بدأ بـ «درابزين» غلط، منخفض عن العلوّ المتعارَف عليه، يلفّ الدرجَ المؤدّي إلى بيت أهل مارون في الطابق الخامس. خمسة طوابق من الغلط، يتابع معها الغلط بانقطاع الكهرباء الكهرباء، وبعد منتصف الليل كي «تتمّ» ويستشري الغلط بأن يتحمّس هذا الإنسان العائد من باريس في البحث عن الغلط هنا. لقد وقع من هنا ومات.

وتوفّقت العاصمةُ مرةً أخرى بأحد أبنائها الناجحين المتحمّسين، الذي أضاف غلطةً على الغلط...

مصرّة بيروت، وبأشكالنا فيها، على أن تستدعي إليها كلَّ مَن تبقّى من أهلها أينما كانوا في العالم، ليراجعوها، فـ «تَستشهدهم» وتعلّمهم كيف يكون الغلط. ومصرّة بيروت، بأديانها السماويّة، على أن يكون ذلك مكتوبًا، كما القدر، وعلى أن يعْبر كما الحادث اليوميّ.

غدًا سيقولون: انظروا، من هنا وقع مارون بغدادي!

الله يسامحك يا مارون، الله يرحمك يا مارون.

(**السفير**، ١٩٩٣/١٢/٦)

(٣) نزار مروّة (١٩٣٠ ــ ١٩٩٢)

لا أحد في الجمهوريّة اللبنانيّة يفهم بالنقد الموسيقيّ مثل نزار مروّة. يحكي عن الكلمة وعن كلّ نقرة موسيقى، وكيف أنّ نقرة معيّنة «قشطتْ» من النوتة. وهو يسمّي أيَّ نوته بالتحديد؛ يقول لك: «ضربوا هذه الـ 'فا' طلعتْ زايحة!» الآن في لبنان ما في ناقد موسيقيّ. كان عندنا هالزلمي بيفهم موسيقى، وبيعرف كمان يعزف على آلة.

(١٩٩٨)

(٤) جوزف سماحة (١٩٤٩ ــ ٢٠٠٧)

(...) أرجوكم: لا بكاء، لا رثاء، لا ذكريات، لا مقارنات، لا نوستالجيا، لا قصائد... أرجوكم فكّروا جيّداً معنا كيف يُملأ هذا الفراغُ الكبير. ولتكن مناسبة، وهي على الأرجح الأخيرة، لتلاقي كلّ الشيوعيين أولاً، و«ما يعادلهم» أو يتلاقى معهم اليوم. فليكن من اليوم، فصاعدًا، قدومًا، في مواجهة عدوٍّ عنيدٍ داخليٍّ غير إسرائيل. أرجوكم لا تدعوا هذا العدوَّ يستقوي لحظةً بغياب «الرفيق سماحة»؛ فبعضُ قادته سعيدٌ، صدّقوني، لغيابه، وبلغتهم: لاختفائه. إذ هذا يعني اختفاءَ الإزعاج المشاغب اليوميّ لمشاريعهم، زوالَ عقبةٍ ذكيّةٍ كاشفةٍ أمام ألغاز أطباعهم وخفايا نيّاتهم (...) العمل كثير. العمل كثيرٌ جدّاً. فـ «إلى العمل.» واعتبروا منذ اليوم أنَّ عَبارَة «ما العمل؟» أصبحتْ مجرّد عنوانٍ لهذه الزاوية من الصحيفة.

(مقطع، **الأخبار**، ٢٠٠٧/٢/٢٨)

(٥) عاصي الرحباني (١٩٢٣ ــ ١٩٨٦)

قال لي: أرقى موسيقى هي الكلاسيكيّة، حيث الإيقاع تصنعه الأوركسترا بكاملها، لا آلاتُ الإيقاع وحدها. لكنْ، وبرأيي، اكتشفتُ أنّ أهمّ سيمفونيّة تصبح رتيبةً بعد مرور دقائق معدودة، وذلك عندما يأتي دورُ التفصيل والتفرّع وحده من «النغمة الأساسيّة» وبدون الإحساس الذي حصل لحظة تأليف «النغمة الأساسيّة.» لاحظْ أنّ الناس يصفّقون غريزيّاً عندما تعود «النغمة الأساسيّة.»

قال لي: التوزيع والتفرّع والهارموني كلّها مهمّة، يجب أن تدرسها وألاّ تتكل على الموهبة العفويّة فقط، وبعد أن تدرسها ستنساها وتصبح موجودة لاواعية تمامًا كالموهبة العفويّة التي تُنتج «النغمات الأساسيّة.» اكتشفتُ، أنا بعدها، أنّ عفويّة الموسيقيين الذين سبقونا تاريخيّاً حدثتْ كعِلم مفاجئ علّمنا إيّاه الأساتذة لاحقًا على أنه «القواعد.»

قال لي: يوجد فرق نوتة واحدة، قبل أو بعد، صعودًا أو نزولاً، بين الأغنية السخيفة والأغنية البسيطة. الأغنية البسيطة هي الأغنية الشعبيّة، والشعبيّة هي أرقى صفات الموسيقى، لا النخبويّة. يمْكن الأغنيةَ السخيفةَ أن تكون شعبيّة لفترة قد تطول، ولكنّ الوقت يصفّي البسيطَ من السخيف، فيبقى ما لا يموت.

(مقطع، كاتالوغ أسطوانة **إلى عاصي**، ١٩٩٥)

الحمد لله (١٩٨٦ + ١٩٩٨ = ٣٩٨٤ = يوم الحشر ميلاديّاً بحسب العهد القديم)

دايڤيد رايش: الحمد لله ما بقى عنّا شي. لا بقى في موسيقى نألّفها، ولا قصيدة ننظمْها، ولا موقف ناخدو، ولا بلد من نوع إنّو يعني تتمسك فيه بدون ما تفطّسو.

ولا عمّي! ما دام نظمنا بيت شعر، إجوا مهجّرين قعدوا فيه. قلنالهن هيدا نظْم يا جماعة. قال لأ هيْدا مُصادر. أخدنا موقف، ما بقي سيّارة ما إجت صفّتْ فيه. أيّا فيه! صفّت عليه والله. ويا ريت كلّها سيّارات مش للّي نزلوا منا.

إقتنعنا بإنسان، صار إنسانة. مدْري شو صارلو؟! عمِلْ جراحة يمْكن، نقّص هُرْمون، أنا بعرف؟! ما بتعبّق، طيّب؟ عبّقنا، طلّيْنا عاهالبلكون، قشط البلكون، إجا عالطريق، والله ستر ما كان مارقْ حدا من هالعباد، يعني بين المزح والجدّ كان صار مجزرة جديدة.

قمنا نفّضنا تيابنا. جمعنا هالبلكون عالرصيف، وقلنا: «ما رحْ نستسلم، بدنا نكّفي الطريق.» سكّروها عن راس الشارع. ليه؟ قال: «في تشييع.»

تشييع عال، لأيّ/ «شيلو» و.../ ومش بسْ هيك، «شيلو هالسيّارات كلّها الصافّة عالميلتين، وشيلو البلكون كمان.» سألنا: «أيّا ساعة بيخلص التشييع؟ لأنو بدنا نكّفي الطريق نحنا.» قال: «التشييع ما رحْ يخلص بقى. خلص مشي عاطول، لأنّو اليوم بدّو يموت غيرو. وبكرا، باذن الله، كمان رحْ بدّو يموت غيرو.»

رجعنا ردّيْنا طلعْنا البيت. دقّينا، ما كان يفتحوا المهجّرين. نسيتهن أنا. آخ!! حملنا حالنا وقلنا يللا عاالمطار. طار قبل ما وصلنا! فتنا عالبرّية، سألنا: «المطار الجايي، أيّا ساعة بيطير؟» قالولنا: «هيْداك ما بيغطّ أساسًا، طاير كلّ الوقت.»

منيح هيك؟ هيك إنتَ محلّي، أنا عمْ بعرِضْلك قصتّي، إنتَ محلّي، شو بتعمل؟ هاي إلنا ١١ سنة منروح ومنجي وبعدنا بنفس المحلّ.

عبّاس: إي ما عليه، بكرا بيفجّرولك ياه.

(مقطع، **العقل زينة** ١٩٨٧ وجريدة **السفير**، ١٩٩٨/٢/٢٠)

.... (وأخيرًا)

كنتُ أودّ ان أُكمل المقال، لأكشفَ باقي الأبعادِ.

لكنّ الوقت يُداهِمُنا، والصحيفةُ قد جَهزَتْ،

وها قد تمّ إبعادي.

يتْبع ليس غدًا، بل في باقي الأعدادِ.

(**الأخبار**، ٤١/٥ / ٢٠٠٢)



أكرم الريّس (إعداد)
بيبليوغرافيا*

أولاً: المقابلات

مقابلات زياد

- «زياد الرحباني في ٣ خطوات،» **ملحق النهار والتسلية**، ١٩٧٣/١/٢٨.
- جان شاهين، «زياد الرحباني يبدأ مشاوره الفنيّ،» **الشبكة**، (شتاء) ١٩٧٣.
- نجاة حرب، «مسرحي لا يطرح أيّ بديل،» **السفير**، ١٩٧٨/٢/١٢.
- «مقابلة مع زياد الرحباني،» **الوطن**، ١٩٧٨/٢/١٨.
- مرعي عبدالله، «لن أتاجرَ بالدمار إرضاءً للجمهور،» **الحسناء**، شباط ١٩٧٨.
- ضحى الزين، «زياد الرحباني يعزف على... الوجع!،» **الحوادث**، ١٩٨٠/١/٢٤.
- پول شاوول، «صار مطلوبًا من الرحبانيين تغييرُ الأسطوانة،» مجلة **المستقبل**، ١٩٨٠/١/٢٦.
- طلال حيدر، «زياد الرحباني يفتح النار على الأخوين رحباني،» **النهار العربيّ والدوليّ**، ١٩٨٠/٨/١٨.
- منى غندور، «أغنيات مسرحيّتي من نمط أغنيات الشيخ إمام،» **السفير**، ١٩٨٠/١٠/٥.
- «حديث مع زياد الرحباني،» مجلة **الفكر العربيّ**، كانون الثاني ـ شباط ١٩٨١.
- شربل فارس، «**فيلم أميركي طويل** ردّ على تجربة الرحابنة وعلى تجاربَ مسرحيّةٍ أخرى،» **النداء**، ١٩٨٠/١١/١٦.
- شربل فارس، «القسم الثاني من حديث زياد الرحباني لـ **النداء** حول الإنتاج،» **النداء**، ١٩٨٠/١١/٢٩.
- «ندوة مع فرقة زياد الرحباني،» **الحياة المسرحيّة**، العدد ١٤، خريف ١٩٨٠.
- مودي بيطار سمعان، «زياد الرحباني: أف، يجب أن تكون حرّة،» **النهار**، ١٩٨٠.
- «النضال السياسيّ لا يمكن أن يتمّ عبر المسرح،» مجلة **الدستور**، ١٩٨٠/١٢/٣١.
- يوسف شامل، «يستهويني البحثُ عن حنجرةٍ نسائيّةٍ قادرةٍ على العطاء،» مجلة **ألحان**، ١٩٨١/٧/٤.
- پول الأشقر، «زياد الرجل العامّ،» **النهار العربيّ والدوليّ**، ١٢ و١٩ و٢٦ كانون الثاني ١٩٨١.
- طلال حيدر، «بعد حرب بيروت أصبح كلُّ شيء مضحكًا،» **النهار العربيّ والدوليّ**، ٧ ـ ١٩٨٣/٢/١٣.
- عصام العبدالله، «زياد الرحباني: تبدأ الديمقراطيّةُ بالقمع،» **الحسناء**، ٤ ـ ١١ آذار، ١٩٨٣.
- سمير كامل، «الرحابنة لا يسمعون موسيقى،» **الشراع**، ١٩٨٣/٣/٧.
- مريم شقير أبو جودة، «زياد الرحباني يطالب بقمع الحريّات،» **الشبكة**، ١٩٨٣.
- حسن داوود وعبيدو باشا، «أعيش من المسرح وأفكّر بالهجرة كي أتفرّغَ للموسيقى،» **السفير**، ١٩٨٣/٨/٢٠.
- عبيدو باشا، «زياد الرحباني عن عمله الجديد **هدوء نسبيّ**،» **السفير**، ١٩٨٥/١/١٦.
- عماد الحرّ وأحمد غسّان، «الأغنية السياسيّة أغنية يساريّة بالتعريف،» **بيروت المساء**، ١٩٨٥/٢/١٨.
- هاشم قاسم، «إذا استطعتُ سأفلتُ وأعبثُ وأجنّ،» **النهار العربيّ والدوليّ**، ١٩٨٥/٤/١٨.

* ـ هذه عيّنة من المقابلات التي أجراها زياد، ومن المقالات والدراسات التي كُتبتْ حول فنّه. نأمل أن تشكّل هذه اللائحة، مع الكرونولوجيا التي أثبتناها في الجزء الأول من الملفّ، مساهمةً أوليّةً في تقديم موارد إضافية للباحثين والمهتمّين بأعمال زياد.

- طوني فرنسيس وإلياس شاكر وأحمد الزين، «لن أعمل في المسرح الآن لأنني لا أجد الكلمة المناسبة،» **النداء**، ١٩٨٦/١/٢٦.
- محمد دكروب وسمير سعد، «في العلاقة بين الفنّ والموقف السياسيّ،» **الطريق**، شباط ١٩٨٦.
- بيار أبي صعب، «راجعة باذن الله،» **اليوم السابع**، ١٩٨٦/٥/٥.
- عبيدو باشا، «لا أعمل في المسرح بسبب تكرار الحالة الطائفيّة،» **السفير**، ١٩٨٦/٩/٢٣.
- «سوف أعمل مع تلفزيون القوات لأنني فنّان ولستُ رجل مليشيا،» **الخليج**، ١٩٨٧/٥/١٢.
- زكي محفوض، «مقابلة مع زياد الرحباني،» مسايا، **تلفزيون لبنان**، أيار ١٩٨٧.
- ريم الجندي، «الحكي ليس مهنتي،» مجلة **الأفق**، ١٩٨٧/٦/٤.
- «مقابلة مع زياد في إذاعة صوت الشعب،» **النداء**، ١٩٨٧/٧/١٩.
- رضوان حمزة، «زياد رحباني في حديثٍ شاملٍ عن الموسيقى والأغنية والمسرح،» **النداء**، ١٩٨٧/٧/٢٦.
- عبيدو باشا، «ممن تخاف فيروز؟ لماذا تخاف فيروز؟،» **اليوم السابع**، ١٩٨٧/٨/٣.
- عبيدو باشا، «حوار شامل مع آخر الكبار في سلالة الرحابنة ٢: حتى الرحابنة سرقوا من الرحابنة،» **اليوم السابع**، ١٩٨٧/٨/١٧.
- جورج يمين، «أعطنا خبزنا جملاً موسيقيّة،» **النهار**، ١٩٩٠/١٠/١٢.
- عبيدو باشا، «زياد الرحباني يَشْرح تقنيّات مقاربة الموسيقى بالجاز،» **الحياة**، ١٩٩٠/١٠/١٦.
- ثريّا عاصي، «الظروف الأمنيّة لا تسمح بتقديم أعمال فنيّة جديدة،» **الحوادث**، ١٩٩٠/١١/٦.
- بسام حوراني، «لا تسألوا الرحبانة عن علاقتهم... بـ'المكتب الثاني'!،» مجلة **الوان**، ١٩٩٠/١١/٩.
- عبيدو باشا، «حوار شامل مع زياد الرحباني حول الجاز الشرقيّ والمسرح وفيروز والوراثة،» **السفير**، ١٩٩٠/١٢/٦.
- محمد سويد، «هدفي هو إسماع محاولاتي الموسيقيّة،» **السفير**، ١٩٩١/٨/٢٨.
- **(فرانس پرس)**، «**موسيقى على قيد الحياة**: عنوان طالع من حلاوة الروح،» **الأنوار**، ١٩٩١/٩/١٢.
- وردة، «المجالس بالأمانات: مقابلة مع زياد الرحباني،» **صوت لبنان**، ١٩٩٣/٢/٢١.
- محمد سويد، «عرب أمْ فنيقيّون، مشكلتنا في هويّتنا،» **ملحق النهار**، ١٩٩٣/٣/٦.
- سامي عطيّة، «حوار في بقنايا،» **تلفزيون لبنان**، ١٩٩٣/٤/٥.
- Sabin Farra, "Ziad Rahbani: Le Vrai, Tout ce quîl Na pas dit a la tele," **La revue du Liban**, 24/4/1993.
- فاتن عزّام، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **صوت الشعب**، ١٩٩٣/٤/٤٤.
- وسام شاهين، «**بخصوص الكرامة والشعب العنيد**: وقال زياد،» مجلة **الأمن**، أيّار ١٩٩٣.
- إلياس حدّاد، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **MTV**، ١٩٩٣/٦/١٣.
- ميشال معيكي، طلال شتوي ومحمد سويد، «لقاء طويل مع زياد الرحباني والفرقة،» **تلفزيون لبنان**، ١٩٩٣/٦/٢٠.
- موسى بيطار، «أقدّم اليأسَ مع الجزء المتبقّي من الوعي الإنسانيّ،» **تشرين**، ١٩٩٣/٨/١٠.
- نبيلة زيتوني، «أعبّر عن إحساسي،» **ملحق النهار**، ١٩٩٣/١٢/٢٥.
- بيتر تشابل، «لولا فسحة الأمل،» **ملحق النهار**، ١٩٩٤/٥/١٤.
- وردة، «المجالس بالأمانات: مقابلة مع زياد الرحباني،» **صوت لبنان**، ١٩٩٤/٥/٨.
- إيلي ناكوزي، «زياد الرحباني وفرقته: حوار مع طلاب الجامعات،» **MTV**، ١٩٩٤.
- محمد سويد، «لا أحبّ الحنين،» ملحق **النهار**، ١٩٩٤/٨/٢٧.
- رياض جركس، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **الشراع الشهريّ**، أيلول ١٩٩٤.
- طلال شتوي، «ملاّ إنتَ،» **تلفزيون المستقبل**، ١٩٩٤.
- مقابلة مع زياد الرحباني، **راديو مونتي كارلو**، ١٩٩٤/١١/١٧.
- وردة، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **صوت لبنان**، ١٩٩٥/٥/١٣.
- محمد سويد، «**بما انّـو**... مع زياد وجوزيف صقر،» **تلفزيون لبنان**، ١٩٩٥.

- إيڤانا مرشليان، «مشروعي الموسيقيّ الأكبر... مؤجّل،» **الأسبوع العربيّ**، ١٩٩٥/٦/١٢.
- ضحى شمس، «تأثّرتُ بالموسيقى الكرديّة ولستُ من أنصار الڤيديو كليب،» **السفير**، ١٩٩٥/١٠/٢٧.
- حنان فضل الله، «كلنا تغيرنا، لكنْ بالمبدأ، أنا ما تغيّرنا،» **الحسناء**، تشرين الثاني ١٩٩٥.
- عبّاس بيضون، «صفحات حميمة من طفولة الولد المشاغب الذي ترشّحه الإشاعاتُ للانتخابات النيابيّة،» **الوسط**، ٢٢ و١٩٩٦/٧/٢٩ و١٩٩٦/٨/٥.
- ضحى شمس ووجدي شيّا وعماد موسى، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **صوت الشعب**، ١٩٩٧/١٠/٣١.
- جيزيل خوري، «حوار العمر (حلقتان)،» **المؤسّسة اللبنانيّة للإرسال**، تشرين الثاني وكانون الأول، ١٩٩٧.
- غريتا غصيبة وآخرون، «الليلة ليلتك،» **المؤسّسة اللبنانيّة للإرسال**، آذار ١٩٩٨.
- وردة، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **صوت لبنان**، ١٩٩٨/٤/١١.
- نزار مروّة، «حوار غير منشور مع زياد الرحباني،» **الحياة**، ١٩٩٨/١٢/١٢.
- ضحى شمس، «التاريخ عندنا معلّق.. والآن فيروز تقول 'سأغنّيها مش فارقة معايْ '،» **السفير**، ٢٠٠٠/٧/٢٨.
- محمد سويد، «فيروز أَطلقتْ يدي وستقدّم جديدًا وأغانيَ لم تخترْها من قبل،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٠/٧/٢٩.
- «زياد الرحباني في مونتي كارلو: المهمّ أن يبقى الإنسان قادرًا على الضحك،» **النهار**، ٢٠٠٠/١١/٢٥.
- كابي لطيف، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **إذاعة مونتي كارلو**، ١١/٢٧ و٢٠٠٠/١٢/٤.
- ضحى شمس، «لا هو الزير ولا هي نفرتيتي.. إنها مجرّد جرعة واحدة 'ع القدّ '،» **السفير**، ٢٠٠١/٣/٨.
- محمد سويد، «أُقدّم كلامًا مغنًّى لا علاقة له بالطرب الشرقيّ،» **النهار**، ٢٠٠١/٤/٩.
- نبيلة زيتوني، «لم يعد طموحي تغيير البلد،» **سنوب**، تموز ٢٠٠١.
- هيام أبو شديد، «مقابلة مع زياد الرحباني وسلمى مصفّي،» تلفزيون **MTV**، ٢٠٠١.
- ميراي عيد، «منيحة حسمت الشباب،» **ألوان**، تموز ٢٠٠١ (نقلاً عن **راديو دلتا**).
- ليلى البسّام (**رويترز**)، «فيروز خفّفت الڤيتو عن أعمالنا،» **المستقبل**، ٢٠٠١/١٢/٢٩.
- ضحى شمس، «تشعرني الهجمةُ الأميركيّةُ على المنطقة بأنني مسلم،» **السفير**، ٢٠٠٣/١٢/١٠.
- تانيا زهيري، «وأخيرًا... زياد الرحباني،» **الحسناء**، كانون الأول ٢٠٠٤.
- ضحى شمس، «**صحّ النوم** هي نموذج التجديد في المسرح العربيّ،» **السفير**، ٢٠٠٦/٧/١٣.
- ضحى شمس، «هذه المرّة لن نترك المسرحَ إلا إثر إنزال إسرائيليّ علينا،» **السفير**، ٢٠٠٦/١١/٣٠.
- ضحى شمس، «ليس هناك جاز شرقيّ وجاز شيشانيّ،» **السفير**، ٢٠٠٧/٤/٣٠.
- إيڤانا مرشليان، «سأتزوّج وأنجب،» مجلة **قمر**، ١ و٢٠٠٩/٩/٨.
- حسن يوسف، «زياد في قلب دمشق،» **تشرين**، ٢٠٠٨/٨/٢٣.
- هيام حموي، «مقابلة مع زياد الرحباني،» **شام اف ام**، ٢٠٠٨/٨/١٧.
- سحر مندور، «زياد يروي لـ **السفير** يومَه في الموسيقى والسياسة وسواهما،» **السفير**، ٢٠٠٩/٨/٦.
- بسام كوسى، «مقابلة مع زياد،» **التلفزيون السوري**، ٢٠٠٩/٨/٧.
- عبّاس فنيش، «الاستقلال الحقيقي: لقاء خاصّ مع زياد الرحباني،» **تلفزيون المنار**، أيلول ٢٠٠٩.

مقابلات أخرى

- هاشم قاسم، «جوزف صقر: تسكنني فيروز بالطفولة،» **النهار العربيّ والدوليّ**، ٢٤ ـ ١٩٨٠/٣/٣٠.
- عبيدو باشا، «سامي حوّاط: مع زياد الرحباني من البداية،» **السفير**، ١٩٨٦/١/٢٦.
- حسن توفيق مظلوم، «طلال حيدر: لو صوتي حلو... بمشي بالطرقات وبغنّي،» **بشاريا**، ٢٥ تشرين الأول ١٩٩١.
- عبير واصف، «سلمى: زياد، على عكس ما توحي مسرحيّاته، عاشقٌ للبنان للموت،» **الأفكار**، ٢٠٠١/٦/١١.

- نبيلة زيتوني، «مقابلة مع رفيق نجم،» **ملحق النهار**، ١٩٩٣/١٢/٤.
- مروان علي، «العازف الكرديّ زورو يوسف: لا أصدّق أني عملتُ مع زياد الرحباني وعزفتُ مع فيروز،» **الحياة**، ٢٠٠١/١٠/٩.
- امال الهاشم، «بطرس فرح: أعتبر زياد موليير الشرق،» **البيرق**، ١٩٩١/٢/٤.
- نظام مارديني، «زياد بو عبسي:... مثل كلّ شي صرخة كبيرة،» **الشعلة**، آب ١٩٩٣.
- جان قسيس، «غازاروس ألطونيان: أرمني لبناني... ستريو!،» **المسيرة**، ١٩٩١/١/٢٨.
- وردة، «مقابلة مع فيروز،» **صوت لبنان**، ١٩٨٣.
- مريم شقير أبو جودة، «فيروز: ميلاد لبنان الجديد مع عيد الميلاد المجيد،» **الشبكة**، ٢٤ ـ ١٩٩٠/١٢/٣١.
- إيڤانا مرشيليان ومحمود الزيباوي، «فيروز: الكلام محدود، وأصدقُ البوح لا أقولُه إلاّ غناءً،» **ملحق النهار**، ١٩٩٢/١١/٧.
- مي مكارم حمادة، «فيروز في مقابلة خاصّة وشاملة عن الرحابنة وفنّها،» **الوسط**، ١٩٩٢/١١/٣٠.
- محمد سويد، «جوديث غرين وود: 'كنا معًا'،» **ملحق النهار**، ١٩٩٣/٣/٦.

ثانيًا: مقالات ودراسات

لغة ونصوص

- أُنسي الحاج، «الأمير الصغير،» **ملحق النهار**، ١٩٧٠/٨/١.
- رشيد الضعيف، «كلماته التي تُقلقنا هل هي شعبيّة حقّاً؟،» **الوسط**، ١٩٩٦/٧/٢٥.
- عايدة الجوهري، «لغة زياد الرحباني متى حُلِّلَتْ،» **النهار**، ١٩٩٦/٨/٢٢.
- سامر أبو هوّاش، «في أنّ المرأة صوت وفي أنّ الصوت ليس آلة،» **المستقبل**، ٢٠٠٢/١/٢٩.
- محمد الحجيري، «معجم زياد الرحباني،» **السفير**، ٢٠٠٢/٧/٢٦.
- سامر أبو هوّاش، «صورة الحب عند زياد الرحباني،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٦/٩/٢٤.

موسيقى وأغانٍ

- مروان صوّاف، «زياد الرحباني: هل يتابع مسيرة الرحابنة؟،» **الثورة**، ١٩٧٤/١٢/١٥.
- مرسيل خليفة، «زياد الرحباني وجاز الأورينتال،» **النداء**، ١٩٨٥/١/٣١.
- إلياس خوري، «**أنا مش كافر**: شريط جديد وأغنية شعبيّة جديدة،» **السفير**، ١٩٨٥/١٢/٢٨.
- عبيدو باشا، «إطلالة أوليّة على موسيقى زياد الرحباني، من سهرية الى الجاز وما بينهما،» **اليوم السابع**، ١٩٨٦/٢/٢٤.
- سليم سحاب، «زياد الرحباني في **أنا مش كافر**،» **السفير**، ١ و٨ و١٩٨٦/٣/١٥.
- فريدريك لاغرانج، «الحداثة الموسيقيّة في المشرق،» **ليموند ديپلوماتيك** (الكرّاس العربيّ)، تشرين الثاني ـ كانون الأول، ١٩٨٩.
- پول الأشقر، «باقة من حديقة زياد الموسيقيّة،» **ملحق النهار**، ١٩٩٥/١١/٢٥.
- محمد إبراهيم سلمان، «'تلفن عيّاش': بين تغريب برشت وتطريب الشيخ إمام،» **السفير**، ١٩٩٦/١/٢٢.
- نزار مروّة، **في الموسيقى اللبنانيّة والمسرح الغنائيّ الرحبانيّ**، إعداد وتنسيق محمد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨).
- محمد سويد، «**موسيقى على قيد الحياة** من بيروت،» **السفير**، ٢٠٠١/٨/١٢.
- محمد سويد، «زياد الرحباني المشتعل دفئًا في الموسيقى،» **كاتالوغ مهرجانات بيت الدين**، ٢٠٠١.
- غيث الأمين، «عن أمزجة زياد الرحباني بين الجاز والفيوجن والبوسا نوڤا،» **زوايا**، كانون الأول، ٢٠٠٢.
- بشير صفير، «لطيفة ـ زياد، أكيدة ونُصّ!،» **الأخبار**، ٢٠٠٧/١/٦.
- بشير صفير، «بيروت... رغم كلّ شي!،» **الأخبار**، ٢٠٠٧/٥/٣٠.
- Jim Quilty, "Da Cappo: One More Time from the Top, Shall We?," **Daily Star**, 01/06/2007.
- بشير صفير، «زياد الرحباني، عود على بدء،» **الاخبار**، ٢٠٠٧/٦/١٩.
- بشير صفير، «زياد الرحباني عند لحظة الذروة،» **الاخبار**، ٢٠٠٨/٨/١٥.

فيروز وزياد الرحباني

- مودي بيطار، «مقارنة المثنّى: فيروز وزياد الرحباني،» **النهار**، ١٩٧٨/٧/٢٦.
- عبيدو باشا، «**معرفتي فيك** لفيروز وزياد الرحباني: خروج الصوت من تاريخه الى احتمالاته،» **السفير**، ١٩٨٧/٥/١٢.
- طلال شتوي، «فيروز **معرفتي فيك** تتجدّد وهجًا في زمن مظلم،» **الحسناء**، حزيران ١٩٨٧.
- جوزف عيساوي، «فيروز الكاسيت ـ زياد الرحباني تتجرّأ أن تكون الإنسانة،» **النهار**، ١٩٩١/٧/٣.
- طلال شتوي، «صدمة فيروز وزياد،» **مرايا**، آب ١٩٩١.
- مي مكارم حمادة، «تطلّ من لندن إلى رحاب العالميّة،» **الحياة**، ١٩٩٤/٣/٦.
- زياد سحّاب، «صورة أخرى لفيروز،» **السفير**، ١٩٩٩/٥/٢٧.
- حبيب يونس، «ولادة جديدة لصوت هو 'حبّنا الباقي إلى الأبد'،» **الوسط**، ١٩٩٩/٥/٣١.
- ضحى شمس، «زياد ... أو جمهوريّة الرحابنة الثانية،» **كاتالوغ مهرجانات بيت الدين**، ٢٠٠٠.
- ضحى شمس، «فيروز المتعدّدة،» **كاتالوغ مهرجانات بيت الدين**، ٢٠٠٠.
- عبّاس بيضون، «عودة الرحباني الضالّ وحفل التسليم العائليّ،» **السفير**، ٢٠٠٠/٨/٨.
- إلياس خوري، «فيروز الثانية،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٠/٨/١٢.
- عناية جابر، «العصر الجديد في أغنية فيروز وزياد،» **السفير**، ٢٠٠١/٨/٢١.
- باسل داوود، «عن شابين: فيروز زياد رحباني، ملاحظات عازف من وراء الكواليس،» **السفير**، ٢٠٠١/٦/١٤.
- محمد سويد، «**ولا كيف** لفيروز وزياد: ميوزيكال من 'حجار وغبار وصناديق'،» **ملحق النهار**، ٢٠٠١/١٢/٢٩.
- غيث الأمين، «امتحان آخر لاختلاف الأجيال،» **ملحق نوافذ ـ المستقبل**، ٢٠٠٢/١/٦.
- عبّاس بيضون، «فتى الموسيقى المدلّل،» **السفير**، ٢٠٠٢/٢/١٥.
- غيث الأمين، «سلطان الموسيقى وعبقريّة الصوت،» **ملحق نوافذ ـ المستقبل**، ٢٠٠٣/٨/٣٠.
- Kenneth Sasin Habib, **The Superstar Singer Fairuz & The Ingenious Rahbani Composers: Lebanon Sounding** (University of California Santa Barabra, 2005)
- غيث الأمين، «زياد الرحباني يَبعث فيروز من رماد الذاكرة،» **الأخبار**، ٢٠٠٦/١٠/٢٦.
- بشير صفير، «كارن درغاريان رحبانيّ الهوى،» **الأخبار**، ٢٠٠٨/٨/٢٣.

مسرح

- أنسي الحاج، «زياد الرحباني نجح فورًا،» **ملحق النهار**، ١٩٧٣/١٢/٢.
- عصام محفوظ، «زياد الرحباني في **نزل السرور**: تأكّدت موهبة جديدة في المسرح،» **النهار**، ١٩٧٤/١١/٢٠.
- سمير الصايغ، «**نزل السرور** صرخة جيل غير مقتنع بممارسات الكبار،» **الأنوار**، ١٩٧٤/١١/٢٩.
- نزار مروّة، «**بالنسبة لبكرا شو**،» **النداء**، ١٩٧٨/٣/١٢.
- حسن داوود، «زياد الرحباني في مسرحيّته الجديدة،» **السفير**، ١٩٨٠/١٠/٥.
- طلال حيدر، «**فيلم أميركي طويل**،» **النهار العربيّ والدوليّ**، ١٩٨٠/١١/١٧.
- عباس بيضون، «**شي فاشل**،» **السفير**، ١٩٨٣/٥/٢١.
- أنسي الحاج، «من وحي **شي فاشل**،» **النهار العربيّ والدوليّ**، ١٩٨٣/٤/٤.
- جوزف عيساوي، «**بالنسبة لبكرا شو**: إخراج جديد لمسرحيّة زياد الرحباني، المخرج منير معاصري والاعتراف بإبداع الآخر،» **السفير**، ١٩٨٧/٦/١٦.
- بول شاوول، **المسرح العربيّ الحديث (١٩٧٦ ـ ١٩٨٩)** (بيروت: رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٨٩)، ص ٤٤٠ ـ ٤٥٤.
- عبّاس بيضون، «عن مسرح زياد الرحباني أيضًا: كوميديا القسوة،» **ملحق النهار**، ١٩٩٣/٧/١٠.
- جوزيف سماحة، «السياسيّ وأنظمة القيم من خلال مسرحيّة، لبنان ٢٠٠٣: زياد الرحباني أمْ رفيق الحريري؟،» **الحياة**، ١٩٩٣/٥/٣.

- زياد أبو عبسي، «حين يتعدّى قلقُ الفنّان حجمَ الطروحات السياسيّة،» **الديار**، ١٩٩٣/٧/١٣.
- مي مكارم حمادة، «زياد الرحباني، جيل الحرب ولعبة المسرح،» **الحياة**، ١٩٩٣/٩/٥.
- جوزف حرب، «إنذار من زياد إلى الشعب اللبنانيّ،» **كاتالوغ مسرحيّة بخصوص الكرامة والشعب العنيد**، ١٩٩٣.
- بول الأشقر، «سفر في أعماق النفس اللبنانيّة،» **ملحق النهار**، ١٩٩٤/٥/١٤.
- باسم زيتوني، «وحيد تحت ضوء خافت،» **ملحق النهار**، ١٩٩٤/٥/٢٨.
- أحمد الامين، «بخصوص مسرح زياد الرحباني: ١٩٧٠ ـ ١٩٩٠،» **الحداثة**، ٢١ ـ ٢٢، ١٩٧.
- خالدة سعيد، **الحركة المسرحية في لبنان: ١٩٦٠ ـ ١٩٧٥**، (بيروت: لجنة المسرح العربي، مهرجانات بعلبك الدوليّة، ١٩٩٨)، ص ٦٥٦ ـ ٦٥٩.
- نبيل ابو مراد، **المسرح اللبنانيّ في قرن** (بيروت: ٢٠٠٢)، ص ٦٧١ ـ ٦٨٤.
- Arnaud Chabrol, **Ziyad Rahbani, une figure inédite de l'homme de theater au Liban**, Institut Beyrouth: Francais Du Proche-Orient, 4th Trimester 2007 (Nicolas Puig, Franck Mermier, **Itinéraires Esthétiques et Scènes Culturelles au Proche-Orient)**

إذاعة

- جوزف سماحة، «زياد الرحباني: **بعدنا طيّبين قول الله**: 'الوطنيّة اللبنانيّة'... والتقدميّة 'الفوضويّة'!،» **السفير**، ١٩٧٦/١١/١٥.
- حسين مروّة، «الحرب والفنّ والذاكرة و... زياد الرحباني،» **النداء**، ١٩٧٦/١١/١٨.
- Janet Stevens, "We're Still OK- The Lebanese Tapes," **Arab Studies Quarterly**, 3.3, 1981
- جورج يمين، «زياد الرحباني على الموزة المتوسّطة،» **النهار**، ١٩٩٠/٧/٦.

متفرقات

- محمد سويد، «محاولة زياد الرحباني في **هدوء نسبي**: الموسيقى والوثيقة في إشارة السينما،» **السفير**، ١٩٨٦/٣/٢٤.
- Nada Saab, **The Political Song in Lebanon 1970 -1986** (Master of Arts Thesis), Beirut: American University in Beirut, 1988
- د. حسين منصور و د. دنيا إسماعيل، «حول تشخيص سيكولوجي لـ'الشعب العنيد'،» **السفير**، ١٩٩٣/٥/٢٨.
- Fawwaz Trabulsi, "Le phénomène Ziyad Rahbani," **Méditerranées 5**, pgs. 115-118, 1993
- Fadi Bardawil, **Art, War & Inheritance** (Master of Arts Thesis) (Beirut: Department of Social and Behavioural Sciences, Faculty of Arts & Sciences, The American University in Beirut, 2002)
- نوري الجرّاح، «زياد الرحباني والموساد،» **المشاهد السياسي**، ٢ ـ ١٩٩٧/١١/٨.
- زكريّا تامر، «زياد الرحباني رائد فضاء،» **المشاهد السياسي**، ١٢ ـ ١٩٩٨/٤/١٨.
- ياسر منيف، «نحن بحاجة إلى الديكتاتور...كما هو بحاجة إلينا،» **السفير**، ٢٠٠١/٣/٢٩.
- Suzanne Kamel Abou Ghaida, **Analyzing the Ziad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse** (Master of Arts Thesis) (Beirut: Department of Social and Behavioural Sciences, Faculty of Arts & Sciences, The American University in Beirut, 2002)
- Christopher Stone, **The Rahbani Nation: Musical Theater and Nationalism in Contemporary Lebanon**, (PhD dissertation), New Jersey: Princeton University, November, 2002.
- بسمة الخطيب، «ستّ سنوات على رحيل جوزف صقر،» **السفير**، ٢٠٠٣/٤/٢٥.
- ضحى شمس، «تنعاد عليكم مع كاتالوغ لحسن الاستخدام،» **السفير**، ٢٠٠٦/١/١٦.
- أنسي الحاج، «بلد تحت التهديد،» **الأخبار**، ٢٠٠٧/٦/٢.

